عن الوضع الثقافي . . . وعن الجاحظية

البيان الختامي للجمعية العامة

ستة عشر سنة تمر على تأسيس جمعية ثقافية جزائرية غير مسيسة، وغير موجهة شعارها:

لا إكراه في الرأي.



أجمع المعلقون في مختلف الأوساط الثقافية العربية على أنها أول تجربة عربية، تقوم على التسامح وقبول الآخر بكل محتواه.

وقد صمدت في وجه المحاولات المتعددة لتحويل مسارها من الهم الثقافي المحض، كاستراتيجية ثابتة، إلى الاهتمامات السياسية والحزبية الآنية، الأمر الذي جعل العنصر البشري يتقلص شيئا فشيئا، خاصة بعد أن استتب الأمن، وترعرعت المصالح الشخصية لكثير من المثقفين، فراحوا يرتمون في أحضان السلطة راهنين لدورهم، مراهنين عليها، كما لوأنه لا وجود لأية تعددية أولأي دور للمجتمع المدني، أوأن السلطة معصومة، من الأخطاء، ولا يتسرب الشك في نزاهتها.

لقد تحول اهتمام الأدباء والكتاب وكثير من المثقفين من القضايا العامة إلى الأمور الشخصية، وانمحى من القاموس كل تساؤل عن الوضع الثقافي وعن مستقبل الثقافة في ظل الطروحات الداخلية المختلفة، والزحف النمطي، الخارجي.

وبالتالي، انغلقت علينا الدائرة، فلا يبقى أمامنا أي أفق أوأي مجال للرؤية.

انفرجت الأزمة، فبعدنا الطوفان، وللمؤسسة الحاكمة، الأمر من قبل ومن بعد.

لقد هزل كثير من الجمعيات إلى حد الذوبان، وبات بعضها ساحة للصراعات الشخصية على المناصب بعد أن تخلت ولسنوات طويلة عن كل دور ثقافي لها وبرزت جمعيات وهمية مناسباتية، تشيد بالسلطة وبمشاريعها، وتقلد النياشين.

وبالمقابل، تجرى محاولات نفخ الروح في المؤسسات الحكومية.

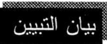
كثير من مديريات الثقافة أسندت لأدباء وكتاب، تحولوا من ناشطين ثقافيين إلى منشطين للثقافة، بمحاولات بئيسة ويائسة، حيث أن الميزانيات الممنوحة لهم مبخسة (لا تتعدى خمسة في المائة من ميزانية التسيير)

ها هي المكتبة الوطنية الوقورة، تتولى أمر التنشيط الثقافي، وتتحول إلى دار نشر. بمال صندوق دعم الإبداع .

وها هوصندوق دعم الإبداع يصير سيف ديموقليدس في يد البيروقراطية. فخا يصطاد به المبدعون، وغربالا يراقب به الإبداع، ورشوة لمن ينحنون، إن لم يكن حبلا يخنق به من لا ينحنون.

الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، بل إن كثيرا من المجالس الحكومية ومراكز الدراسات، فقدت كل دور لها ما عدا تنظيم محاضرات أو نشر كتب.
في حين نلمس غيابا كليا للمجالس المنتخبة التي يمكن أن تعكس التعددية في المجتمع، وطموحات المجتمع المدني بكل أبعاده.
كما عزلت الجامعة، عن أي دور لها، خارج إيواء جحافل طلبة، مشكوك في قدراتهم على استيعاب العلم، وفي إمكانياتهم بعد أن تصرف لهم الشهادات.
لقد عدنا، ثقافيا، إلى ما كنا عليه في أواخر الستينيات، وإن بأسلوب صراع غير متكافىء بين المجتمع المدني وبين البيروقراطية، سليلة البيروقراطية.
في ظل هذه الحال، وهذه الوضعية، ينطرح السؤال: هل تبقى الجاحظية عبارة عن بعبع يفزع عصافير الحقول أوعن دون كيشوط، يحارب طواحين الهواء؟
وقبل الإجابة عن هذا السؤال الوجيه، نقول إن الجاحظية أولا قبل كل شيء هي:
– مكاسب ثقافية، تتمثل في جائزة شعرية مغاربية استمرت 16 سنة، دون انقطاع ومجلة التبيين بملاحقها – رغم عدم انتظام صدورها فإنها استمرت بدورها كل هذا الزمن– وحضور دائم على الساحات الوطنية والعربية والعالمية، وسيرة حسنة، لم يشبها نهز.
– مكاسب مادية، تتمثل في محل يقدره الخبراء بما لا يقل عن 16 مليار سنتيم، وأدوات تقية، لا تقل قيمتها عن نصف مليار سنتيم.
ومن أجل مجابهة الوضعية الراهنة، ينبغي تحول المكسب المادي، إلى عنصر فاعل في تمويل الجمعية، وهذا بـ:
– جعل فائدة ما يقارب الثمانين في المائة من القيمة المادية، في خدمة الثقافة.
– تحويل الجمعية إلى ما يشبه مؤسسة (رغم أن قوانين المؤسسات غير واضح المعالم بعد). لها موظفون إداريون ذوو مستوى عال ينفذون مقررات الهيئة القيادية.
– جعل النشاط الثقافي الحالي نشاطا نوعيا بـ:
– رفع مبلغ الجائزة إلى ما يقل عن مليون دينار تدفع بالعملة الصعبة بالنسبة للفائزين الأشقاء.
– جعل مجلة التبيين فصلية بما لا يقل عن 240 صفحة.
– تحويل النشاط الأسبوعي إلى نشاط سنوي يتمثل في ندوة أو ملتقى وفي إستضافات لشخصيات قومية ودولية.
– التبرع على بضعة شبان لطبع أعمالهم.
الجاحظية، لم تنشأ لتكون بعبعا، أولتحارب طواحين الهواء، أو واسطة لتحقيق المآرب الشخصية.
كان لا بد لمجتمعنا في مرحلة تاريخية معينة، أن يتحصن وبكل الوسائل وبكل إمكانياته الذاتية، من مختلف الأخطار المحيطة به، فكانت الجاحظية إحدى وسائل المناعة التي أفرزها، وقد أدت دورها، بكل ما أوتي لها، وبكل تواضع.
وهذا ما يوجب اليوم، على الجاحظية وعلى أولادها النزهاء، وعلى محبيها ومناصريها تجاوز الحصار بكل أشكاله، بتوفير ظروف عمل وشروط عمل، تستجيب لحاجة الأمة في المجال الثقافي، ودائما طبقا لمبدئها:
لا إكراه في الرأي.

الطاهر وطار
نص التقرير الأدبي المقدم للجمعية العامة
في 22 جوان 2006



جمعيتنا العامة

انعقدت الجمعية العامة للجاحظية يوم 22 جوان الماضي، ولقد كنا خائفين من أمور عدة أهمها، أن يكون الأعضاء المدعون قد وهنوا فلا يستجيبون للنداء، خاصة وأن جمعيتنا بحكم أنها غير مسيسة، لا تتقدم لإنتخابات بلدية أو ولائية أو وطنية، ولا تتزلف لأحد وبالتالي التواجد ضمنها عطاء وتكليف وليس أخذا وتشريفا لكن وعلى غير توقعنا ما أن أعلنا عن موعد الجمعية العامة حتى تهاطلت علينا الإتصالات بكل الوسائل، ومن كل أنحاء الوطن.

ولقد بدا واضحا منذ انعقاد المجلس الذي أقر الجمعية العامة وموعدها وشكل اللجنة التحضيرية بدا واضحا، من عدد الأعضاء الذين حضروا هذا المجلس ومن حماسهم أن النجاح سيكون حليف الجاحظية، وبقينا ما يزيد عن شهرين نعد ونرتب، وننتظر اليوم الموعود.

وجاء اليوم، رتبنا وأصبحنا في دار الإمام التي استضافتنا بكل ترحيب وبكل كرم وأريحية، ما أكد تعاطف المؤسسة الدينية معنا، وما أكد صدقنا في الإلتزام بشعارنا **لا إكراه في الرأي.**

امتلأت القاعة بأعضاء قادمين من 28 ولاية، وامتلأت الوجوه بشرا ومحية، والأروع أن لم يتخلف من الأعضاء المؤسسين سوى ثلاثة، بالإضافة إلى المرحوم يوسف سبتي، وإلى الدكتورة سعيدة هوارة المتواجدة في الخارج.

كان في الصف الأمامي، الدكتور عبد القادر بوزيدة والدكتور عبد الحميد بورايو والأستاذ جعفر بوزيدة والدكتور أحمد منور

والأستاذ عثمان بيدي، وتخلف الأستاذ الحبيب السائح بعد أن أكد حضوره مراسلة.

توحد الزمن من 1989 إلى 2006، من جوان ذاكم الزمن إلى جوان هذا الزمن.

رؤيتنا التي كانت تتلمس صارت أوضح وأصفى، وعزيمتنا التي كانت تتجمع، أضحت كتلة صلبة، همنا الوحيد، هو العقل لا شيء غير العقل في طرح جميع القضايا.. ولا **إكراه في الرأي.**

بكل راحة بال، طرحنا مشاريع وآفاق المستقبل ولم يشغلنا خلاف في أمر.

ظلت الجاحظية حاضرة طوال 17 سنة، وكنا جميعنا وحبنا كنا سبب حضورها، وتعهدنا بالإستمرار بشعار الجمعية العامة: **الإستمرارية والتجذير.**

هيئة التحرير



المجلس الوطني

أحسن مزدور

النقد الثقافي المقارن

• من منّا يعرف مسقط رأسه- سان جون بيرس.

• بقيت جموعهم كأنك كلها... وبقيت بينهم كأنك مفرد- المتنبي.

• إنّ كلّ مغانم مشروعي (فتح أمريكا)، سوف تنفق على فتح القدس- كولومبوس.

• قدر الهندي أن يواجه الأنجلو سكسوني، مثل قدر الكنعاني الذي يواجه (الإسرائيلي !): إنه الموت- جيمس بولدوين، نائب في الكونغرس، ما بين 1834-1839.

• سأل المقاتل اللبناني الكتائبي، ممرّضا فلسطينيا مسيحيا من مخيم تل الزعتر في بيروت: ما اسمك؟ فأجاب: إلياس، فقال الكتائبي:(فلسطيني... والياس، كمان !!). وأطلق على جسده عدة رصاصات، أردته شهيدا- على حسين خلف- 1976.

سأرمي بجثث الفلسطينيين، لطيور السماء، ووحوش البرية. الكتاب المقدّس(صموئيل45.17.1).

العولمة، هي تشكيل المحيط الدولي، وفق منظور أمريكي- كيسنجر.

متى استعبدتم الناس، وقد ولدتهم أمّهاتهم أحرارا- عمر بن الخطاب.

1. مقدّمة: النقد الثقافي المقارن:

الثقافة، حسب رايموند وليامز، هي:(اسم يحدّد صيرورة ذاتية داخلية، تخص الحياة النخبوية والفنون، وهي أيضا اسم لصيرورة عامة، تخصّ تشكلات سبل الحياة ووسائطها. وقياسا على أي من الصيرورتين، تملي منظورها على الثقافة، تتغير دلالة الثقافة وتوجهها.). والثقافة حسب وليامز أيضا:(نظام دلالي يفضي حتما بالنظام الاجتماعي المعين إلى حتمية التبادل الاتصالي بين أفراده، وحتمية إعادة إنتاجه وحتمية معايشته وحتمية استكشافه). أمّا الهويّة، عند أليكس ميكشيللي، فهي عبارة عن:(مركّب من العناصر المرجعية المادية والاجتماعية والذاتية المصطفاة التي تسمح بتعريف خاص للتفاعل الاجتماعي). وتجلّى مفهوم الثقافة في كتب: ماثيو أرنولد: الثقافة والفوضى، عام 1869، وتايلور: الثقافة البدائية، عام1871. ثمّ كتاب جوليان بيندا: خيانة المثقفين، عام1928. ثمّ كتاب رايموند وليامز: الثقافة والمجتمع، عام195، وأدورنو: النقد الثقافي والمجتمع، عام1949، ود.كيلنر: ثقافة الاتصال، عام1995، وهيدن وايت: بلاغيات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي، عام1978م. كذلك نقرأ النقد الثقافي في كتابات: كروتشه، تشومسكي، أورباخ، بول ريكور، تسفتيان تودوروف، فالتمر بينيامين، تيري إيجلتون، فيكو، فرانسيس سوندرز، بيير بورديو، كلود ليفي ستروس، رولان بارت، جاك دريدا، ميشيل فوكو، ألتوسير، غرامشي، فرانز فانون، إدوارد سعيد، غولدمان، لوكاتش، هابيرماس، وغيرهم. ويرى كتاب (دليل الناقد الأدبي) لمؤلفيه الرويلي والبازعي، أنّ (العمل الأكثر اتصالا بالموضوع من الناحية المنهجية

والاصطلاحية جاء في جزأين، عنوان الأول منهما: كلاسيكيات النقد الثقافي، عام 1990، ويقول فنسنت ليتش إنّ الدراسات الثقافية، لاسيما في بريطانيا، خلال السبعينات من القرن العشرين، لحظة تمأسس وازدهار بارزة في التاريخ الطويل للنقد الثقافي. ويقوم النقد الثقافي، عند (ليتش) على ثلاث خصائص، كما يقول عبد الله الغذّامي:

1. لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء أكان خطابا أو ظاهرة.

2. من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية، مثل تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي والتحليل المؤسساتي.

3. إنّ ما يميز النقد الثقافي المابعد بنيوي، هو تركيزه الجوهري في أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النصوصي لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة دريدا: لاشيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش، بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي، كما عند بارت وحفريات فوكو- كما يقول (لتش-Leitch). أمّا- عبد الله الغذّامي نفسه، فيقول: إنّ النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثمّ فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية، معنّي بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي، بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك. همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البالغي- الجمالي).

ويرى حسن البنّا عز الدين، أن دراسة البعد الثقافي في النظرية الأوروبية: (اتخذت عدة مداخل: 1.التاريخية الجديدة. 2.التحليل الثقافي. 3. الشعرية الثقافية. 4. الدراسات الثقافية. 5. النقد الثقافي. 6. المادية الثقافية. 7. الثقافة والمجتمع).

إذا كان النقد الثقافي هو الأخذ من كل علم بطرف، حسب ابن خلدون، فقد مارس العرب القدامى، النقد الثقافي، بمفهوم الموسوعية، لكن مفهوم النقد الثقافي، بمرجعياته الأوروبية، مورس في العصر الحديث أيضا، فلا أحد يستطيع أن ينفي أن كتابه حسين، (مستقبل الثقافة في مصر،1938)،يقع في دائرة النقد الثقافي بامتياز، كذلك بعض كتب المثقفين العرب من مختلف الاتجاهات كافة:

(1. عبد الرحمن الكواكبي. 2. قاسم أمين. 3.رفاعة الطهطاوي. 4. محمد عبده. 5. جمال الدين الأفغاني. 6. خير الدين التونسي. 7. رشيد رضا. 8. شبلي شميّل. 9. جورجي زيدان. 10. أحمد فارس الشدياق. 11. نجيب عازوري. 12. علي مبارك.13. عباس محمود العقاد.14.روحي الخالدي.15.بندلي الجوزي.16.عبد الحميد بن باديس. 17. أنطوان سعادة. 18. ساطع الحصري. 19. طه حسين. 20. مالك بن نبّي. 21. سيد قطب. 22. محمد قطب. 23. ميشيل عفلق. 24. زكي الأسوزي.25. قسطنطين زريق. 26. علال الفاسي. 27. أحمد لطفي السيّد. 28. سلامة موسى- ثمّ:

29. محمد عابد الجابري. 30. حسين مروّة. 31. محمد حسنين هيكل. 32. صادق جلال العظم. 33. عبد الله العروي. 34. محمد أركون. 35. الطيّب تيزيني. 36. فؤاد زكريا. 37. عبد الله الريماوي. 38. محمد عمارة. 39. عبد الرحمن بدوي. 40. شارل مالك. 41. يوسف القرضاوي.42. محمد الغزالي. 43. ميشيل شيحا. 44. رئيف خوري. 45. منيف الرزّاز. 47. محمود أمين العالم. 48. أدونيس. 49. محمد دكروب. 50. عبد العظيم أنيس. 51. مصطفى الأشرف.52 . أنيس صايغ. 53. هشام شرابي. 54. هشام جعيط. 55. حليم بركات. 56. ألبرت حوراني. 57. كريم مروة. 58. محمد عودة. 59. عصمت سيف الدولة. 60. رفعت السعيد. 61. أحمد عباس صالح. 62. محمد عزيز الحبابي. 63. أنورعبدالملك. 64. زكي نجيب محمود.65 . عثمان أمين. 66. عبد الوهاب المسيري. 67. إدوارد سعيد. 68. سمير أمين. 69. نديم البيطار. 70. رينيه حبشي. 71. مهدي عامل. 72. هادي العلوي. 73. عزيز السيّد جاسم. 74. عادل ضاهر. 75. رضوان السيّد. 76. علي أومليل. 77. الصادق النيهوم. 78. كمال الصليبي. 79. مطاع صفدي. 80. نصر حامد أبو زيد.81. علي حرب. 82. محمد حسين فضل الله.83. عبد العزيز الدوري. 84. إحسان عباس.85. نقولا زيادة. 86. علي الوردي. 87. ناصر الدين الأسد. 88. وليد الخالدي.89 .إميل توما. 90. سليم خيّاطة. 91. غسّان سلامة. 92. جورج طرابيشي. 93. جمال حمدان. 94. محمد جابر الأنصاري. 95. فراس السوّاح. 96. سيّد القمني. 97. أحمد يوسف داوود. 98. أحمد صدقي الدجاني.99. طه عبد الرحمن. 100. حنّا بطاطو.101. الحبيب الجنحاني. 102. برهان غليون. 103. فيصل درّاج. 104. وجيه كوثراني. 105. وضّاح شرارة.106 . حازم صاغية. 107. فهمي هويدي. 108. منير شفيق. 109. عبد الرزاق عيد. 110. فرج فودة. 111. مسعود ضاهر. 112. جوزيف مسعد. 113. أسعد أبو خليل. 114. أحمد برقاوي. 115. خليل عبد الكريم. 116. عاطف قبرصي.117. نصير عاروري. 118. زياد منى. 119. السيّد ياسين. 120. عبد الله إبراهيم.121. سعد الدين إبراهيم. 122. فؤاد عجمي. 123. كنعان مكيّة. 124. عبد الحسين شعبان. 125. محمود سويد.126 . أحمد خليفة. 127. كمال عبد اللطيف.128 . حسن نافعة. 129. عبد العزيز حمّودة. 130. جابر عصفور. 131. عزيز العظمة. 132. عزمي بشارة. 133. سماح إدريس. 134. أحمد عتمان. 135. حسن الترابي. 136. فاطمة المرنيسي. 137. فريال غزول. 138. نوال السعداوي. 139. إبراهيم فتحي. 140. ميشيل كيلو. 141. غالي شكري. 142. رشيد الخالدي. 143. علي فهمي خشيم. 144. المهدي المنجرة. 145. عز الدين فرسخ. 146. عبد الله الغذّامي. 147. محمد الرميحي. 148. العفيف الأخضر. 149. فهمي جدعان.150

. سليم نصّار. 151. عبد الكبير الخطيبي. 152. عبد الكريم غلاب. 153. محمد حربي. 154. معن زيادة. 155. إلياس شوفاني. 156. عمّار بلحسن. 157. فريدة النقاش. 158. فيصل حوراني. 159. أبو القاسم سعد الله. 160. عبد الله ركيبي)، وغيرهم. هؤلاء جميعا مارسوا النقد الثقافي من منطلقات متعددة: القومي التقليدي، القومي الليبرالي، التحرر الوطني، الإسلامي التقليدي والإسلامي المتنوّر، المادي الجدلي واليساري العام، واليساري الماركسي، الليبرالي العام، العلماني، التفكير الأنثربولوجي، الليبرالي التابع... الخ.ولكن لابدّ من إشارة خاصة إلى مالك بن نبي، مؤلف كتاب (مشكلة الثقافة،1959)، باعتباره ثالث كتاب مباشر في النقد الثقافي، بعد كتاب طه حسين عام 1938، وبعد كتاب عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم (في الثقافة المصرية، 1956)، ونشير إلى كتاب الجزائري مصطفى الأشرف: (الجزائر: أمّة ومجتمعا،1983)، كذلك نشير إلى كتاب (النقد الثقافي،2000م) لعبد الله الغذّامي، الذي انطلق من مفهوم–النسق، لدى ياكوبسون، فهو يندرج ضمن النقد البنيوي الثقافي. لكن الإشارة الأهم، ينبغي أن تكون لإدوارد سعيد، الذي كان أول من حرّك الاهتمام، باتجاه النقد الثقافي، منذ كتبه: (الاستشراق، 1978)، و(العالم والنص والناقد،1983) ولاحقا:(الثقافة والإمبريالية،1993)، خصوصا بعد ترجمتها إلى العربية.

– وفيما يلي نقدّم بعض الملاحظات، حول النقد الثقافي:

أولاً: يرتبط النقد الثقافي بحقول الثقافة المتنوعة، مستفيدا من مناهج العلوم الإنسانية: الفلسفة والتاريخ والسياسة والفكر وعلم الاجتماع وعلم النفس، والبيولوجيا، والألسنيات، والنقد الأدبي، والأنثربولوجيا، وغيرها،حيث قراءة النصوص، قراءة تتضمن مفهوم قراءة البنية، وأهمية الإحالة إلى مرجعيات من داخل النص وخارجه، لتكشف (المسكوت عنه) في النص، أي قراءة البنيات السطحية الظاهرية للنص، وقراءة البنيات العميقة، الدلالات وتأويلها في إطار، لا يجعل النص، مجرد مجموعة من التصنيفات الشكلية، بل يقرأ النقد الثقافي، تحولات هذه البنيات ومرجعياتها، ووظائفها وأثرها الاتصالي وأشكاله، أي النقد الثقافي، يقرأ تحولات النص باتجاه المجتمع الثقافي الذي أنتجه، في زمان ومكان معينين، ومدى انطلاقه وحركته نحو الانفتاح على العالم أو الانغلاق على نفسه.

ثانيًا: إذا كان ماركس، أول من أشار إلى مفهوم البنية، وإلى العلاقة بين البنية الفوقية الذهنية، والبنية التحتية المادية، إلا أنّه لم يقرأ تجليات هذه العلاقة أو العلاقات، ولم يستخرج بالتالي قوانين محددة تحكمها. لكن الماركسيين: غرامشي، لوكاتش، غولدمان، حاولوا ذلك في مجالات محدودة. وكانت التجربة المضادة، أي تجربة الشكلانيين الروس، تجربة رائدة في هذا المجال، مجال الكشف عن أنساق أو بنيات، لكنهم أخطأوا مرتين: أولا: حين حصروا عملية الكشف في النصوص الأدبية فقط. وثانيًا: لأنهم حوّلوا هذه المكتشفات إلى تصنيفات هيكلية شكلية. ثم جاءت البنيوية الفرنسية (بارت، ديريدا، فوكو، كريستيفا،

وتودوروف)، إضافة إلى السوسيولوجي بيير بورديو. وهنا اتّسع النقد الثقافي، ليشمل الحدّين الذين يؤرّقان مشكلة تحديد النقد الثقافي، أي: التوسّع والتضييق. ثمّ جاء جيرار جينيت، ليطرح مفهوم- Hypertext، الذي يفتح المجال، أمام توّسع، لا حدود له في مجال تغيّر امتدادات النص، بربط النص، شبكيًا، كما هو الحال في مفهوم الاتصال في الانترنت.

ثالثًا: وهكذا بقيت مشكلة تحديد مفهوم (النقد الثقافي)، قائمة أمام أسئلة من نوع:

- هل النقد الثقافي، منهج في قراءة النصوص، أم حقل لتوسيع دلالات النص، بالإحالة إلى الخارج. وهل يمكن أن يتخلّى النصّ عن هويته لصالح هويّات أخرى.

- ما هي الحدود بين داخل النص وخارجه. وما معنى الخارج. وما هي امتداداته وتغيراته.

- هل استخدام حقول العلوم الإنسانية في تحليلات النصوص، يهدف لتفكيك النص وتفسيره وتأويله ووضعه في سياقه الاجتماعي والتاريخي والمكاني الفكري، أم أنّ الهدف هو استعمال النصوص، بما يفيد مناهج العلوم الإنسانية نفسها. وهنا يتم تأويل النص بإسقاط المعارف الخارجية عليه، أي أن النص، يصبح مجرد ذريعة.

- ما حدود النقد الأدبي الذي يستعمل الإحالة إلى المرجع في حدود معلومة، وما الفارق بين الإحالة والمرجع في النقد الأدبي، وبين التوسع في المرجعيات لدى النقد الثقافي.

- هل مجال قراءة النصوص، هو ثنائية: قراءة الرسمي والمسكوت عنه، أي قراءة نصوص الحكومة والمعارضة فقط، أما أنّ القراءة، تتسع لقراءة نصوص الأغلبية الصامتة التي تعبر عن الحساسية الشعبية، خارج الحكومة والمعارضة. أم أن مجال النقد الثقافي، هو قراءة منظور النص من كل جوانبه، وقراءة العلاقات بين البنيات نفسها في إطار عالم مفتوح، أي قراءة الواحد المتعدد.

رابعًا: تصلح (الهويّة) مجالا مهما للنقد الثقافي. وهنا يفترض أن نستعين بكل مناهج العلوم الإنسانية الممكنة، ليس من الزاوية النظرية فحسب، بل ننطلق بالعكس، أي ننطلق من واقع الهويّات في العالم في تشكلها ونموها واندثارها ومقاومتها وانغلاقها وانفتاحها.

خامسًا: يبدو تأثير: فوكو وفانون ورايموند وليامز، واضحًا في كتابات إدوارد سعيد، إلاّ أنّ إدوارد سعيد، هو الأب الروحي للنقد الثقافي في العالم العربي، قبل ترجمة أعماله، وبعد الترجمة، منذ (الاستشراق) عام1978، بمفاهيمه الأورو- أمريكية، لكن سعيد، حصر قراءته في ثنائية الطباقية:(الاستعمار والمقاومة مثلاً)، ولم يتعمق في قراءة بعض الظواهر الثقافية العربية، فجاء تحليله أحيانا، مشوشا ومرتبكا وخاصا وأحاديا. وإذا كان من الممكن أن نسمّي: حسين مروّة وعبد الرحمن الكواكبي وسيّد قطب ومحمد عابد الجابري وحسن حنفي وصادق جلال العظم والطيب تيزيني وساطع الحصري، على سبيل المثال، مفكرين حقيقيين، مارسوا النقد الثقافي من زوايا: فلسفية فكرية، دون أن يقدموا تنظيرات حول النقد الثقافي، إلاّ أن طه حسين ومالك بن نبي، على سبيل المثال، مارسا النقد الثقافي، نظريةً وتطبيقً، إلاّ أن

صفة (مفكر !)، لا يمكن أن تطلق على باحثين في الفكر، يتسمون بالجمع والاقتراض السلبي والتحليل السطحي. كما أنّ بعض الذين ينتقدون استعمال (الفكر السياسي) في تحليل الظواهر الثقافية، عند إدوارد سعيد، يتجاهلون أنّ السياسة، علم مثل العلوم الإنسانية الأخرى، تقرأ أحد جوانب النص. فالفلسفة والفكر والسياسة، من عناصر التحليل، وهي أيضا حقول من حقول العلوم الإنسانية.

ويبقى أن نؤكّد أن النقد الثقافي في العالم العربي، مورس منذ مطلع القرن العشرين تطبيقيًا، لكن نظرية النقد الثقافي، لم تتبلور بعد، وما تزال قريبة من مجرد نقل بعض الأفكار الأورو- أمريكية. كما أن النقد الثقافي، يميل إلى الاستقلال عن النقد الأدبي، لكن النقد الأدبي-كما نتوقع- لن يصبح، فرعا من فروع النقد الثقافي لأسباب عديدة، تعود إلى طبيعة الاختلاف بين الفرعين، رغم اشتراكهما في بعض العناصر التي تمركز هوية كلّ منهما حول خصائص أكبر.

2. هويّات مدهوسة: الهنود الحمر... والغجر، مثلاً :

يقول فريزر:(إنّ رأي العلماء الأكفاء من أهل الخبرة والمعرفة، أن فلاحي فلسطين الناطقين بالعربية اليوم، هم ورثة القبائل الكنعانية الوثنية التي كانت تعيش هناك، وظلّت أقدامهم ثابتة في التربة، منذ ذلك التاريخ). لقد تعرّضت الهوية الفلسطينية لحملات إبادة جماعية في العصر الحديث، لم يشهد لها القرن العشرون مثيلا، فقد تعرّض الفلسطينيون لمذابح بشعة ارتكبها الإسرائيليون، لم تكن محصورة في مذابح دير ياسين وقبية ونحالين والدوايمة والطنطورة وكفر قاسم وصبرا وشاتيلا والخليل وجنين و رفح، بل سبقتها مئات المذابح، إضافة لتدمير آلاف المنازل واقتلاع الأشجار وقتل الأطفال والشيوخ والنساء، واقتلاع وتهجير مليون إنسان فلسطيني عام1948، ورميهم إلى المنفى. وتعرّض لبنان لعشرات المذابح، لم تكن مذبحتا: حولا وصلحا عام948، أولادها، ولم تكن مذبحة قانا عام 1996، ضدّ المدنيين اللبنانيين آخرها. ناهيك عن 73ألف شهيد وجريح فلسطيني ولبناني خلال عام1982، حين حوصرت بيروت. ومع هذا ظلّت الهويتان: الفلسطينية واللبنانية، تقاومان الاحتلال. وكما تأسست (دولة إسرائيل)على الإبادة الجماعية والقتل والاستيطان والاحتلال إلى الحدّ الذي دفع شعوب دول الاتحاد الأوروبي في استفتاء شهير عام2003، إلى القول:(إنّ إسرائيل هي الدولة الأكثر عدوانية، والأكثر عنصرية، والأكثر تهديدًا للسلام العالمي، في العالم كله)، فإن الهويّة الأمريكية، تأسست بنفس الأساليب، وهذا هو سرّ التحالف الأمريكي- الإسرائيلي، الاستراتيجي، بل هو الاستراتيجي الوحيد في السياسة الأمريكية. ولن نبدأ من الحاضر، أي منذ الاحتلال الأمريكي للعراق، بذرائع أثبت الأمريكيون أنفسهم بطلانها وكذبها، والأساليب البشعة التي ترتكبها الولايات المتحدة:(آلاف الشهداء العراقيين، فضيحة سجن أبي غريب وسجون البصرة، تدمير المنازل في الفلوجة والنجف وكربلاء، إثارة الفتن الطائفية، تشويه المقاومة العراقية بأساليب استخباراتية

وغيرها)، ولن نتعرض للمذابح التي ارتكبها الأمريكيون في فيتنام، ولا إلى مذبحة بلدة ماي لاي يوم16-3-1968 التي ذهب ضحيتها ثلاثون ألف إنسان فيتنامي، والتي وصفتها مجلة Counterspy في عدد ربيع وصيف 1975 بأنها:(أكبر برنامج للقتل الجماعي المنظم شهده العالم منذ معسكرات الموت الهتلرية)، ولا إلى المذبحة التي ارتكبها الأمريكيون بقيادة الجنرال جاكوب سميث في جزيرة سامار في الفلبين والتي ذهب ضحيتها:8294 طفلاً، و2714 امرأة، و420 شيخًا.

1.2: الهنود الحمر: العماليق الكنعانيون الملعونون !!

نعود إلى أضخم مذبحة في التاريخ القديم والحديث التي ارتكبها الأمريكيون ضدّ الهنود الحمر، الرواية يسردها باحث سوري يعيش في الولايات المتّحدة، معتمدا على المراجع الأمريكية نفسها- هو منير العكش في كتابه (أمريكا والإبادات الجماعية)2000م، ونحن نقتطف منه العناوين السريعة التالية:

أولاً: في كل الطبقات الجيولوجية لذاكرة هؤلاء الزنابير،(البيض الأنجلو-سكسون، البروتستانت)، مناجم غنية بمعادن موت استثنائي، بدونه لم تكن فكرة أمريكا- فكرة استبدال شعب بشعب، وثقافة بثقافة- ممكنة.

ثانيًا: 112 مليون هندي أحمر، كانوا يسكنون وطنهم، قبل تسميته باسم لأمريكا، منذ غزو كولومبوس عام1492م، لم يبق منهم في إحصاء عام 1900م، سوى ربع مليون إنسان. لقد شنّ الغزاة الأمريكيون ضدّ الأصلانيين من أصحاب الأرض- 93 حربًا جرثومية شاملة، أتت على حياة-400 شعب من الشعوب الهندية الحمراء. هذه هي الإبادة الجماعية الأعظم والأطول في تاريخ الإنسانية. ولم تعترف الولايات المتحدة إطلاقا بعدد الهنود الذين أبيدوا في الشمال الأمريكي، منذ بداية الغزو الأبيض، بقيادة خوان بونس دوليون، باكتشاف فلوريدا مثلاً عام1513م. فالأرقام الرسمية لا تعترف إلاّ بوجود مليون أو مليوني هندي أحمر عند وصول الأبيض إلى العالم الجديد.

ثالثًا: وثيقة أو رسالة جون ونثروب، الحاكم الأول لمستعمرة مساشوستس، إلى نانتيال ريش بتاريخ 22-5-1634م، تقول حرفيًا:(بفضل الله ونعمته، لم يمت من المستوطنين الأربعة آلاف في السنة الماضية، سوى اثنين أو ثلاثة بالغين، وبعض الأطفال، وكنّا نادرًا ما نسمع عن مرض الملاريا أو غيرها من الأوبئة... أما السكان الأصليون، فإنهم قد ماتوا كاهم تقريبا بالجدري، وبذلك أعطانا الله، صكّ ملكية هذه الأراضي). ما- وليم برافورد، حاكم مستعمرة بليموث، فيقول:(مما يرضي الله ويفرحه، أن تزور هؤلاء الهنود، وأنت تحمل إليهم الأمراض والموت. هكذا يموت 950 منهم من كل ألف، وينتن بعضهم فوق الأرض، دون أن يجد من يدفنه. إنّ على المؤمنين أن يشكروا الله على فضله هذا ونعمته). حتى داروين، العالم الشهير، يؤكد الارتباط بين (العامل الطبيعي) والاحتياجات الأوروبية، يقول:(حيثما خطا الأوروبيون، مشى الموت في ركابهم إلى أهل البلاد). ويؤكد هوارد سيمبسون في كتابه عن دور الأمراض في التاريخ الأمريكي

(Invisible Armies)، أنّ المستعمرين الإنكليز، لم يحتاجوا أمريكا (بفضل عبقريتهم العسكرية أو دوافعهم الدينية أو طموحاتهم أو وحشيتهم، بل بسبب حربهم الجرثومية التي لم يعرف لها تاريخ الإنسانية مثيلا).

رابعًا: معظم الهنود الحمر الذين هربوا بأطفالهم إلى الغابات والجبال الوعرة، صاروا يعيشون في ما أصبح يسمى- أملاك الولايات المتحدة !!، فقد تحولوا، بموجب قوانين الذين سرقوا بلادهم إلى (لصوص معتدين على أملاك الغير !!)، لهذا يقول بيتر برنت:(لم يعد أمام الرجل الأبيض من خيار سوى أن يعتمد على حرب الإبادة. إنّ حرب الإبادة قد بدأت فعلا، ويجب الاستمرار فيها، حتى ينقرض الجنس الهندي تمامًا).

خامسًا: هناك وثيقة تتحدث عن إهداء أغطية مسمومة بجراثيم الجدري لهنود المندان، في فورت كلارك، وقد نقلت الأغطية إلى ضحاياها في 20-6-1837، من محجر عسكري لمرضى الجدري في سان لويس على متن قارب بخاري، اسمه (القديس بطرس)، فحصدت كذلك في أقل من سنة واحدة، أكثر من مئة ألف طفل وشيخ وامرأة وشاب من الهنود.

سادسًا: تقول- مارغو ثندربيرد، من الحركة الهندية عام1988 مايلي: هاهم الآن، بعد أن أفنوا شعوبنا، يريدون أن يشوهوا الروح الهندية، وأن يزيلوا أغلى ما نعتز به. يريدون أن يمحو تاريخنا، ويعبثوا بتقاليدنا الروحية. يريدون أن يعيدوا كتابة ذلك من جديد، وأن يخلقوه خلقا آخر. إن أكاذيبهم، لم تتوقف بعد، ولصوصيتهم، ليس لها حدود). وهناك قصيدة للشاعر الأمريكي ميشيل ويغل وورث عنوانها:(خصومة الله مع نيو إنغلند)، تصف شيطانية الهنود وظلاميتهم ووحشيتهم،وكيف أنّ هؤلاء العماليق والكنعانيين الملعونين، تنطّحوا لمحاربة ربّ إسرائيل، ثمّ انهزموا مذعورين أمام جنوده. وهذا الشاعر عاش في منتصف القرن السابع عشر.

سابعًا: لا تعترف الولايات المتحدة (كإسرائيل)، حتى الآن، بحدود جغرافية لها، وليس في دستورها إشارة لذلك.

2.2 : **الغجر**: أرجو أن تعيش خيولك طويلاً:

أما- الغجر، فلهم قصة أخرى: يعتقد فويكت أنّ المرجح أنّ الموطن الأصلي للغجر، هو- الهند. وذكر الشاعر الفردوسي أنّ ملك فارس بهرام كور في القرن الخامس الميلادي، التمس من ملك الهند (شانكور)، أن يبعث إليه بخمسة آلاف مهرّج مع آلاتهم الموسيقية من أجل الترفيه عن رعاياه البؤساء. فأرسل له قبيلة تدعى (لوري)، وبعد أن أدّوا مهمتهم، كوفئوا، إلا أنهم في الحال، فقدوا هذه الامتيازات، فقرروا مغادرة البلاد ثانية، فانسحبوا إلى الطرقات، وشرعوا بعمليات سلب المسافرين، دون تمييز. وبقيت أسطورة اللورسية، تتردد، ولا تزال هناك في مقاطعة لورستان في إيران، بعض القبائل الرّحل من طراز الغجر. فيما بعد اتجه الغجر نحو أرمينيا واليونان ومصر والأناضول وسوريا، وعاشوا مع شعوبها. ثمّ استمرت الهجرة إلى أوروبا منذ القرن الخامس عشر، باتجاه تراقيا في شبه

جزيرة البلقان، ثمّ في روسيا ورومانيا وبوهيميا، وألمانيا وإنجلترا وروسيا وأسبانيا. ويعيش حوالي خمسة ملايين غجري، موزعين على مختلف القارات. وقد أخذوا أسماء عدة : البوهيميّون، الغجر، النور، الجبسي، الكاولية، وقازة، تسيقاني، زينته، التتر، قرجي، الزطّ، القنص، اللوري. وقد سدّت أمامهم الأبواب في أوروبا، ومورس ضدّهم التمييز العنصري. ودارت الشكوك حولهم، واتهموا بالشعوذة والسحر والقتل وسرقة الأطفال وجلب الدمار والوباء للبلد الذي يحلّن فيه. وأصدر الإقطاعيون وأمراء بلدان أوروبا، أوامر بشنقهم أو حرقهم أحياء أينما وجدوا. وبذلك بلغ عدد ضحاياهم في أوروبا_ ما يقارب مئة ألف إنسان. وشهدت هذه الفترة، أعنف موجة دموية في تاريخهم. وكانت أوروبا هي المسؤولة عن هذه المجزرة، كما يؤكد فويكت. وشيئًا فشيئًا فقدوا عادتهم وتقاليدهم، وسعوا على الدوام إلى إخفاء جنسهم وهويتهم الحقيقية. لكن مراجع تاريخية أخرى، تشير إلى مقتل مليوني غجري في الحرب العالمية الثانية. أما لغتهم، يقول فويكت، فنادرًا ما تستعمل في الكتابة، ولعلّ لغتهم لا تتطابق مع الهندية السنسكريتية، وهي تحمل تأثيرات من اللغات: الفارسية والآراميّة والسلوفاكية واليونانية والهنغارية وغيرها. وقد انقسمت اللغة الغجرية إلى عدة لهجات محلية. لهذا لا يستطيع غجر يوغسلافيا أن يفهموا غجر أسبانيا، مع أن أصل الكلمات لجميع هذه اللهجات واحد. وتعيش الأغلبية الساحقة من الغجر في وسط وجنوب أوروبا، وهم يصنّفون إلى مجموعتين:(الغجر الرومانيون، وغير الرومانيين). وبعد ملاحقتهم في الحرب الثانية، بقي منهم: مئة ألف. ويفجر الغجري بأنه-غجري، ويحبون الموسيقى ويحترفونها، وتحيتهم أو سلامهم هو:(أرجو أن تعيش خيولك طويلا).

– وهكذا يتعرض الغجري لاضطهاد التشتت النابع من الظروف المحيطة التي تمزق عناصر هويته وتمنعه من التوحد، كذلك لغته. ومن جهة أخرى، تعرّض الغجري للإبادة الجماعية في أوروبا، وأجبر على إخفاء هويته، بدعوته إلى الاندماج في هويّات الآخرين، دون أن يسمح له حتى بالازدواجية. وسواء أكانت أوروبا قد أبادت مئة ألف إنسان كما تعترف، أم أبادت مليوني غجري، كما تقول مصادر أخرى، فإن الجرائم والمذابح، لا تقاس بالعدد. ولا يجوز أن يقهر الغجري تحت أي حجّة، حتى لو كانت المحاولة القهرية لإدماجهم بالقوة في آليات الإنتاج الحديث، فلهم عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم التي يفترض أن تكون حرّة، كما هو الغجري حرّ بطبعه. ومن جهة أخرى– لو كانت الولايات المتحدة دولة ديمقراطية، كما تزعم، فإنه يفترض وفق هذا الزعم أن تكون الأقلية الحالية الهندية الحمراء، (وهم السكان الأصليون)– سادة البيت الأبيض، وأن يصبح اسمه– البيت الأحمر، تكفيرًا عن الخطيئة الكبرى التي ارتكبها الروّاد البيض، الأنجلو سكسون..

3. تشكيل المحيط الدولي، وفق منظور التأمرك:

مرّت الثقافة بعد الحرب العالمية الثانية، بانقسامات وانشقاقات في المفاهيم في ظل

الحرب الباردة الثقافية بين المعسكرين: الرأسمالي والاشتراكي:

أولاً: اشتدّت الحرب الباردة بين المعسكرين، فظهرت ملامح ظاهرة المثقفين المنشقين مثل: باسترناك، كونديرا، هاقل، سولجنتسين، وغيرهم، لصالح الرأسمالية.

ثانيًا: ولدت ظاهرة (بيريسترويكا) السياسية الثقافية الاقتصادية في الاتحاد السوفياتي، بقيادة غورباتشيف ويلتسين وشيفرنادزه، لتتوقف ظاهرة المثقفين المنشقين منذ أول التسعينات، حيث أعيد النظر في مفهوم القوميات المتحدة في الإديولوجيا الاشتراكية، فقد انفصلت العديد من القوميات عن الاتحاد السوفياتي. وانهار النظام الاشتراكي في أوروبا الشرقية.

ثالثًا: في ظلّ الحرب الباردة الثقافية، أحدثت الولايات المتحدة، اختراقا ثقافيا في العالم، حيث عقدت مؤتمرات ثقافية عالمية، موّلتها المخابرات المركزية الأمريكية في واشنطن وباريس ونيويورك وبرلين وروما، ولندن، طيلة الخمسينات والستينات بشكل خاص، شارك فيها بعض المثقفين العرب. وصدرت مجلات عربية في بيروت، تمّ تمويلها من المخابرات الأمريكية، أو تمّ تمويلها من الخارجية الأمريكية. أمّا في التسعينات، فقد تمّ تأطير التأمرك في مؤسسات المجتمع المدني في بعض البلدان العربي، بشكل شبه علني، وأقيمت مؤتمرات ثقافية في عدد من العواصم العربية، ليست بعيدة عن فكرة التأمرك، وأقيمت مهرجانات ثقافية وشعرية في أوروبا، لجمع الشعراء العرب بمثقفين إسرائيليين، منذ منتصف الثمانينات، أي مع صعود العولمة، تحت عنوان:(ثقافة السلام)، بتشجيع من الحكومات العربية. ونجحت فكرة التجسير بين المثقف والسلطة، باحتواء المثقفين. وأصيب المثقفون القوميون واليساريون بصدمة ثقافية، جعلت بعضهم يسرع مذعورًا للانضمام إلى قطار العولمة الثقافية. وأصيب المثقفون الأصوليون الإسلاميون، بصدمة الحداثة وما بعد الحداثة، فعادوا يستنجدون بالسلف الصالح، لكي ينقذهم من ورطة الحاضر. وتقاسم بعض المثقفين، جوائز نهاية الحرب الباردة، وبداية الجامعة الشرق أوسطية، مع مثقفين إسرائيليين.

– عندما سئل الروائي ميلان كونديرا: هل وجت نفسك مجنّدا في الحرب الباردة؟. أجاب:(لم أشعر بذلك أبدًا)، لكنّه أبدى غضبه من تفسير أعماله الأدبية، وفق منظور سياسي !!. فما هو المنظور السياسي؟. هنا يترك الأمر غامضًا، فرغم النفي، كانت الحقيقة، تقول: إنّ كونديرا كان فعلاً جزءًا من الحرب الباردة. كذلك الأمر مع فاتسلاق هاقل الذي يقول:(ثمّة أحداث قاسية وقعت في نهاية الألف سنة كالهتلرية والستالينية وتجاوزات بول بوت)، لكنه أبدًا لم يذكر جرائم الولايات المتحدة في فييتنام، وجرائم بينوشيه في التشيلي، والمذبحة التي ارتكبها الإسرائيليون في مخيمي صبرا وشاتيلا، ولم يذكر حصار بيروت عام 1982م...الخ. مما يؤكد أن ظاهرة المثقفين المنشقين، كانت جزءًا من الحرب الباردة. ثمّ نتساءل عن السّر الذي جعلنا نحن العرب (نكتشف فجأةً)في ظل ثقافة السلام فقط، أنّ الأرجنتيني بورخيس، صديق للثقافة العربية، لأنه تأثر بكتاب (ألف ليلة وليلة)، مع إخفاء المثقفين العرب لسبب الحقيقي للترويج لأدبه

فجأة، حيث استعمل في ثقافة الحرب الباردة أيضًا، يقول بورخيس في مذكراته:(في بدايات 1969، أمضيت عشرة أيام جميلة في تل أبيب والقدس، بدعوة من الحكومة الإسرائيلية. عدت بعدها إلى الأرجنتين، بشعور أنني زرت أقدم بلدان العالم وأكثرها حداثة). ولم يقل هذا الكاتب المعروف، أن هذا البلد الأقدم في العالم هو فلسطين، ولا أشار إلى مأساة الشعب الفلسطيني، وتجاهل كيف نشأت دولة إسرائيل الاستعمارية عام 1948، قبل زيارة بورخيس بعشرين سنة فقط. ولا قال: إنّ الحداثة الإسرائيلية قد تكون عنصرية قاتلة. تمامًا كما قال غورباتشيف إنّ بيريسترويكا، هي ثورة:(تسريع عجلة التنمية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في المجتمع السوفياتي بصورة حاسمة، والذي يؤدي إلى تحولات جذرية من أجل بلوغ حالة نوعية جديدة، هو بدون شكّ عمل ثوري)، بل إنّ بيريسترويكا حسب غورباتشيف، (تجد مكانها مباشرة وعلى خط واحد بين لأكبر الإنجازات التي بدأها الحزب اللينيني، أثناء أيام أكتوبر 1917. لهذا علينا أن ننفخ دينامية جديدة للدفع التاريخي الذي أحدثته ثورة أكتوبر)، لكن بيريسترويكا التي بدأت عام 1987، أسقطت الدولة السوفييتية البينينية بعد ثلاث سنوات فقط، وجعلت قيادة العالم للأمركة. وانهارت الإيديولوجيا التي وحّدت القوميات، لصالح التشظي. وفتحت الباب، لفلسفة (نهاية التاريخ) لفوكوياما. يقول فوكوياما: (إنّ الديمقراطية الليبرالية بإمكانها، أن تشكل فعلاً: منتهى التطور الإيديولوجي للإنسانة، والشكل النهائي لأي حكم إنساني، أي أنها من هذه الزاوية: نهاية التاريخ). وتأكيدًا لكلام فوكوياما، يقول كيسنجر، مفسرًا:(لقد حقز انتهاء الحرب الباردة أكثر، على تشكيل المحيط الدولي، حسب المنظور الأمريكي، من خلال نظام عالمي، مصمّم أمريكيًا، وفق التجربة الأمريكية). وينتبه بريجنسكي لمفهوم السيطرة الثقافية الأمريكية، فيقول:(لم تقدر السيطرة حق قدرها، كعامل من عوامل النفوذ الأمريكي العالمي، فالثقافة الجماهيرية الأمريكية، تمارس جذبًا مغناطيسيًا خصوصًا لشباب العالم، كذلك فإنّ (السينما الأمريكية، الموسيقى الأمريكية، الملابس والعادات الغذائية الأمريكية، الانترنت، اللغة الإنجليزية، الديمقراطية الأمريكية، الجامعات الأمريكية، تمارس نفس الجاذبية). لهذا يقول بريجنسكي:(يمكن العثور على خريجي الجامعات الأمريكية، ضمن التشكيلات الوزارية في جميع دول العالم تقريبًا). ورغم أن بريجنسكي، يرى أنّ الاتجاه العام في الولايات المتحدة منذ 1995، يميل إلى عدم احتكار السيطرة، بل ضرورة إشراك دول أخرى، إلاّ أنّ هذه الدول الأخرى، ظلّت ضمن دائرة المنظور الأمريكي، أي أنّها تشارك في التنفيذ وتحمل الأعباء، أما التخطيط فيتم ضمن منظور أمريكي. وأبرز مثال على هذه العولمة القهرية العسكرية، انقسام العالم تجاه أحداث الحادي عشر من سبتمبر، والانقسام الكبير تجاه الاحتلال الأمريكي للعراق، فشعار: مقاومة الإرهاب، لم يقنع العديد من دول العالم، إذ إنّ أمريكا، كانت دائمًا، تخفي أهدافا أخرى، أهمها: السيطرة على بترول العراق والخليج، وحماية دولة إسرائيل، الدولة الوحيدة في الشرق الأوسط التي تمتلك أضخم ترسانة

نووية، وتحتل أرض الفلسطينيين، وتمتلك لأسلحة الدمار الشامل.

– كل هذه المتغيرات والتقلبات والهزّات الفكرية في العالم، مسّت الهويّات، مسّا مباشرًا. لقد أيقظت العولمة، الهويّات من نومها المطمئن، وجعلتها في دائرة الضوء والخطر. يرى أنتوني جيدنز في كتابه (عالم جامح)، أنّ العولمة ثورة جذرية على كثير من الأصعدة، وهو يرى أنّ مرحلة الدولة قد انتهت، لكنّه يضيف:(تشكل العولمة سببًا لإحياء الهوية المحلية في الكثير من أرجاء العالم، حيث تظهر الحركات القومية المحلية، استجابة للنزوع نحو العولمة، إذ تتضاءل سيطرة الدولة، وتضغط العولمة في الاتجاه الجانبي، فتشكل بذلك، مناطق اقتصادية وثقافية جديدة، داخل الدول وفيما بينها. فالعولمة في تحوّل مستمر نحو اللامركزيّة. ويرى جيدنز بالنسبة للتقاليد، أنه من الخرافة، الاعتقاد بأنّ التقاليد محصّنة ضد التغيير، فجميع التقاليد، هي تقاليد مخترعة، ويتحد التقليد دائمًا مع السلطة. أما التغيير الأساسي في الهوية– كما هو يقول جيدنز– فهو تغيّر إحساسنا بالذات.

وهنا يجب على الهوية الذاتية أن تخلق، ويعاد خلقها، على أساس أكثر فاعلية من ذي قبل. وهو يرى أن الصدام، يقع بين الكوزموبوليتية والأصولية. وهو يرفض وصف الأصولية بالتعصّب، فالأصوليون هم حرّاس النصوص، والأصولية هي تقليد محاصر، محميٌّ بطريقة تقليدية، في عالم متعولم، يتساءل عن الأسباب، بل إنّ الأصولية وليدة العولمة، كما يؤكد جيدنز. ولكن هل الصدام بين الهويات والثقافات، أمر حتمي، أم أن التفاعل، يتم بدرجات سلبية وإيجابية. يرى هنتنجتون في كتابه (صدام الحضارات)، أنّ الثقافة والهويات الثقافية، أي الهويات الحضارية، (هي التي تشكل أنماط التماسك والتفسّخ والصراع في عالم ما بعد الحرب الباردة). فالناس يكتشفون– هويّات جديدة، ولكنهم في أحوال كثيرة، يكتشفون هويّات قديمة. ويفصّل هنتنجتون، افتراضه الرئيس:

أولاً: لأول مرة في التاريخ، نجد الثقافة الكونية، متعددة الأقطاب، ومتعددة الحضارات، ونجد أنّ التحديث مختلف بدرجة بيّنة عن التغريب، ولا ينتج حضارة كونية بأيّ معنى، ولا يؤدي إلى تغريب المجتمعات غير الغربية.

ثانيًا: يتغير ميزان القوى بين الحضارات، فالحضارات غير الغربية، تعيد تأكيد ثقافتها الخاصة: ينحسر التأثير النسبي للغرب، الحضارات الآسيوية تبسط قوتها الاقتصادية والعسكرة والسياسية، وينفجر الإسلام، سكانيًا، فينتج عدم الاستقرار.

ثالثًا: نظام عالمي قائم على الحضارة، يخرج إلى حيّز الوجود: المجتمعات التي تشترك في علاقات قربى ثقافية تتعاون معًا، الدول تتجمع حول دولة المركز أو دولة القيادة في حضارتها، الجهود المبذولة لتحويل المجتمعات من حضارة إلى أخرى، ستكون جهودًا فاشلة.

رابعًا: مزاعم الغرب في العالمية، تضعه بشكل متزايد في صراع مع الحضارات الأخرى، وأخطرها مع الإسلام والصين.

خامسًا: بقاء الغرب، يتوقف على

أمريكا، بتأكيدها على الهوية الغربية. ولكن تجنّب حرب حضارات كونية، يتوقف على قبول قادة العالم، بالشخصية، متعددة الحضارات للسياسة الدولية، وتعاونهم للحفاظ عليها.

– ويقول هنتنجتون إنّ الكتل الثلاث التي كانت إبّان الحرب الباردة (الرأسمالي، الاشتراكي، عدم الانحياز)، هي غير موجودة حاليًا، وهو يرى أن الحضارات الأساسية هي:
1.الغربية.2.الأمريكيةاللاتينية.3.الإفريقية.4.الإسلامية.5.الصينية.6.الهندية.7.الأرثوذوكسية.8.البوذيّة.9.اليابانية). بينما يرى كيسنجر أنّ القوى الرئيسية في العالم هي: الولايات المتحدة، الصين، اليابان، روسيا، وربّما: الهند، بالإضافة إلى عدد من الدول متوسطة أو صغيرة الحجم). أمّا هاقل، فيرى أنّ (الصراعات الثقافية، تتزايد، وهي الآن، أخطر مما كانت عليه في أيّ وقت سابق من التاريخ). ويؤكد جاك ديلور: أنّ (الصراعات المستقبلية، سوف تشعلها، عوامل ثقافية، أكثر منها اقتصادية أو إيديولوجية)، لكنّ هنتنجتون يرى أنّ الثقافة في عالم ما بعد الحرب الباردة- هي قوة مفرقة ومجمّعة في الوقت نفسه. والخلاصة عند هنتنجتون هي أنّ:(عالم ما بعد الحرب الباردة، هو عالم مكون من سبع أثماني حضارات. وتشكل العوامل الثقافية المشتركة والاختلافات- المصالح والخصومات وتقارب الدول. فالسياسة الكونية، أصبحت متعددة الأقطاب، ومتعددة الحضارات)، كما يزعم هنتنجتون.

– ويناقش- جان بيير قارنييه- J P.Warnier، في كتابه (عولمة الثقافة)، 1999، تعريف إدوارد تايلور للثقافة: هي (الكليّة المعقدة الشاملة للمعارف والمعتقدات والفنون والقوانين والأخلاق والعادات. وكل قدرة أخرى أو عادة اكتسبها الإنسان، بصفته عضوًا في المجتمع). فالثقافة هي العنصر المتحرك في الهوية، لأنها البنية الحاكمة لجميع البنيات الفرعية، ولأنها تكتسب وتتطور وتتحول، (فلا يوجد في العالم مجتمع لا يملك ثقافته الخاصة). أما عن علاقة اللغة بالثقافة فيقول:(اللغة والثقافة تتبادلان صلات وثيقة. ذلك أن بعض المسائل التي يعبر عنها جيدًا في لغة، ليس لها مقابل في لغة أخرى. واستيعاب ثقافة، يعني في المقام الأول، استيعاب لغتها). ثمّ يحدد الجماعة اللغوية بأنها:(الجماعة المتشكلة، ممن يتكلمون نفس اللغة، ويتفاهمون فيما بينهم. ويعتقد اللساني كلود حجيج-Hagége عام 1988، أنّ هناك ستة آلاف لغة في العالم). ويؤكد قارنييه أن اللغة والثقافة تقعان في قلب ظاهرات الهوية. وتتحدد الهوية بصفتها- مجموع قوائم السلوك واللغة والثقافة التي تسمح لشخص أن يتعرف على انتمائه إلى جماعة اجتماعية والتماثل معها، غير أن الهوية لا تتعلق فقط بالولادة أو بالاختيارات التي تقوم بها الذوات، لأن تعيين الهوية سياقي ومتغير. فالواقع أن التقاليد التي تنقل الثقافة عبرها، تبصم الإنسان منذ طفولته جسدًا وروحًا بكيفية غير قابلة للمحو. لهذا لا يمكن لفرنسي- والكلام لقارنييه- في لحظة معينة أن يفقد لغته أو عادته في الأكل أو مجموع سلوكاته أو ثقافته، لينصهر كليًا في كيان اجتماعي ثقافي آخر حسب موازين القوى، ويضيف: (تقوم النتيجة الطبيعية لتعيين

الهوية الفردية والجماعات في إنتاج غيريّة-Altérité، بالقياس إلى الجماعات ذات الثقافة المختلفة. ويثير الاتصال بين الجماعات ردود فعل متباينة منها: جاذبية الدخيل، والمتوحش الطيب، مما يثير عدم الفهم والرفض والاحتقار، وهو ما قد يؤدي إلى- رهاب الغير-Xénophobia، أي كراهية الغريب، وقد تؤدي إلى الإبادة). أما عن علاقة العولمة بالثقافة، فيقول: (إن التنوع العجيب للثقافات المتجذر كليًّا داخل أرض وتاريخ محلي خاصين، يتعارض مع الانتشار الكوكبي لمنتوجات الصناعة الثقافية. وكانت (مدرسة فرانكفورت)، 1974، قد بيّنت الجوانب السلبية للحداثة الصناعية ، العاجزة عن نقل ثقافة تصل الذوات في أعماقها، حيث اختزلت إلى اللاشرعية والتنميط السطحي والمصطنع). (وهناك مفهوم للثقافة يختزلها في التراث والإبداع الفني والأدبي، وهناك مفهوم للثقافة الأنثولوجيين الذي يشمل مجموع ما تعلمه كل إنسان بصفته عضوًا داخل مجتمع معطى). ويؤيد قارنييه المفهوم الإنثولوجي، لأنه أكثر تماسكًا.

– ويقول- دنيس كوش، أنه تمّ تعريف المركزية العرقية (أو الشوفينية)، بصفتها تماهيIdentification، كل فرد مع المجتمع الذي إليه ينتسب، وبصفتها تثمينًا لثقافته الخاصة، وخوفا من التهميش، يصاب كل فرد، ويجب أن يصاب، بقدر كبير من عدوى المركزية العرقية). ثمّ يعرّف- المثاقفة- Acculturation، بأنها: مجموعة من الظواهر المترتبة عن لقاء مستمر ومباشر بين جماعات من الأفراد والثقافات المختلفة، والتي تنتج عنها تغيرات في النماذج الثقافية البدئية، عند إحدى الجماعتين أو عندهما معًا. وهنا يرى كوش، أنّ المثاقفة ظاهرة مقبولة، ويجب تمييزها عن الإبادة الثقافية-Ethnocide، التي تعني:(التدمير النسقي لثقافة جماعة اجتماعية، أي الإقصاء عبر جميع الوسائل، ليس فقط لأنماط حياتها، بل أيضا لأنماط تفكيرها). لكن بعض النقاد العرب، يرى أنّ مصطلح المثاقفة يعادل- الإبادة الثقافية، كما هو الحال في سحق الثقافة الأمريكية لثقافة الهنود الحمر، وأن المصطلح نحت في أمريكا عام 1870م. ثمّ يقدّم بيير قارنييه مثالاً عن السياسة اللغوية-(الكاميرون): هذا البلد الذي يسكنه 13 مليون نسمة، موزع إلى 260 جماعة لغوية، لا يفهم بعضها البعض الآخر، ومعظم هذه اللغات غير مكتوبة. فتدريس الفرنسية له مشاكله، ومع هذا فلغة المستعمر هي التي يتم فرضها. ثم يجيء منظور العولمة، لكن المنظور الشامل لعولمة الثقافة يفصل الإنتاجات عن سياقها. فالمسألة الفعلية تتحدد ليس في التأنيس والتدخين، بل تتحدد في انفجار وتشتت المرجعيات الثقافية)، كما يقول. ويصل قارنييه إلى خلاصة مفادها إن (الحديث عن عولمة الثقافة، زلة لسان هفوية لغوية، وبرغم أن هذه العبارة ملائمة، إلاّ أنّه يلزم شطبها من كل خطاب رصين)، كما أنّ الخلط بين صناعات الثقافة والثقافة، يعني إحلال الجزء مقام الكل. أما نقاش اندثار الثقافات الفريدة والمحلية ونقاش الأمركة، فهما ليسا إلاّ نقاشًا واحدًا. ويظل الإنسان اليوم، كما كان بالأمس، آلة لصناعة الاختلاف والانفساح والتحفظ وتمايز العشائر والكلام والإقامات والطبقات

والبلدان والفئات السياسية والمناطق والإيديولوجيات والأديان.

ويسمح مفهوم الثقافة وحده- والكلام أيضًا لقارنييه- بحيازة مفتاح تفكيك وقائع عولمة الأسواق الثقافية. لكن السوق تبقى تموّن المجتمعات بخيرات لانهائية التنوع، تعمل على صناعة الاختلاف والهوية).

– أمّا- كلود ليفي ستروس في كتابه (الإناسة البنيانية)، فيصل إلى الخلاصة، تقول: إنّ الثقافة الواحدة عندما تكون وحيدة، لا تستطيع أن تكون (متفوقة) على الإطلاق. فالثقافة المتوحدة ليس لها وجود، فهي دائمًا في تآلف مع ثقافات أخرى. وليس ثمة مجتمع تراكمي بذاته ولذاته. التاريخ التراكمي ليس ميزة تمتازها بعض الأعراق أو بعض الثقافات، فتتميّز بالتالي عن الأعراق أو الثقافات الأخرى. إنه ينشأ عن سلوكها أكثر مما ينشأ عن طبيعتها. أنّ النكبة الوحيدة التي يمكن أن تحلّ بمجموعة بشرية، وتحول دون تحقيقها التام لطبيعتها، كما يقول ستروس، هي اضطرارها لأن تكون وحيدة متفردة. فالذي ينبغي إنقاذه هو التنوع بحدّ ذاته، لا المضمون التاريخي الذي أسبغه عليه توسيع دائرة التآزر، إمّا عن طرق التنويع الداخلي، وإما عن طريق قبول أطراف جديدة. ينبغي إذن- يختتم ستروس- أن نوقظ كل ما يختزله التاريخ من نزعات نحو العيش المشترك.

– أما- جان فرانسوا بايار في كتابه (أوهام الهوية)عام 2001، فيقول مايلي:

أولاً: إنّ معرفتنا عامة وليست ذات أهمية، طالما أنّها تقتصر على التراكم غير الفاعل للمعلومات. ولا نستطيع أن نخلق معادلات لصراعاتنا الذاتية. فالحركة العامة الرامية إلى إزالة الحواجز- معرفيًا-بين المجتمعات، تحت دعوى العولمة والكوكبية، تأتي مصحوبة بتأجج الهويات خاصة، سواء أكانت عقائدية أو قومية أو إثنية.

ثانيًا: ضرورة تقديم مفهوم جديد في النقد السياسي للثقافة والأنماط الاجتماعية، وذلك عبر أسئلة حول الكونفوشيوسيّة والثقافة الإفريقية والإسلام، ومدى دور هذه العقائد في الدفع المدّمر نحو الاحتماء بالهوية في المجال السياسي. فالإنسان- حسب ماكس فيبر- كائن يتشبث بشبكة من المعاني التي نسجها بنفسه)، لكن هذا الدفع المدمّر، كما يسميه بايار، ينطبق أيضا على الهويّات الأخرى: التامرك والتأورب والتأسرل، وغيرها، التي يقودها اليمين المحافظ المسيحي، والأصولية اليهودية، فلماذا يخّص هوية دون أخرى !!

ثالثًا: أحلام الهوية، ترتبط دائما بالانغلاقية الثقافية، كبديل لوجهة النظر، أو كبديل للحوار.

رابعًا: لا توجد ثقافة إلا وتم خلقها، كما أن تشكيل الثقافة أو التقاليد، يأتي عبر الحوار المتبادل وعبر البيئة الإقليمية أو العالمة. وهو ينتقد بشدّة- تصورات القوميين عن حتمية التوافق بين المجتمع السياسي، وبين تماسكه الثقافي، باعتبار ذلك من المسلّمات. وهو يعترف أن الأشكال الاستعمارية الحديثة، هي التي أججت هذه المفاهيم وجمّدت التقاليد وغيّرت طبيعة اللامساواة الاجتماعية، لكنّه لا يذكر إسرائيل كدولة استعمارية !!.

خامسًا: يستبعد بايار، الدعوة للهوية من دائرة الحوار، وذلك لأن هذه الدعوة

ارتكبت ثلاثة أخطاء منهجية: أولاً: لأنها تعتقد أن أي ثقافة تشكل جمعًا من التمثلات الثابتة على مدى الزمن، وأنها تغلق هذا الجمع على نفسه ثانيًا، أما ثالثًا، فلأنها تعتبر هذا الجمع، يقرر توجهًا سياسيا محددًا.

سادسًا: يستشهد بايار، بقول فوكو:(المجتمع أرخبيل من السلطات المختلفة، وهو ليس جسمًا واحدا، تمارس فيه سلطة واحدة، ولكنه في الواقع، تجمّع وارتباط وتدّرج لسلطات مختلفة).

– أمّا الإيراني سعيد عاملي في كتابه (العولمة، الأمركة، وهي المسلم البريطاني)، الصادر عام 2002، فيقول بعض الأفكار منها:

أولاً: يرى أن العولمة ما انفكّت قوة الدفع الرئيسة، خلف التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المتسارعة التي أعادت تشكيل المجتمعات منفردة، بل والمجتمع الدولي بأسره. فهي ظاهرة يتعاظم من خلالها اندماج بعض الدول والمجتمعات، في حين يزداد البعض الآخر هامشية.

ثانيًا: شدّدت (النظرية الانتقالية) على أهمية الحدود الطبقية العالمية الجديدة، بمعزل عن حدود دول الأمم، ورفضت هذه النظرية، القول بان العولمة تفضي إلى زوال سيادة دولة الأمّة. وبحسب أنتوني غدينز، فإن القوى الوطنية، يكون نتاج تفاعل ما بين العوامل المحلية والعوامل العالمية.

ثالثًا: وانطلاقا من النظرية الانتقالية، يسمى هذه المنهجية بـ(العولمة المحلية) أو (العولمة المعولمة)، ويبيّن مظاهر التوتر بين الكوني والخاص. فهناك (ثقافة المحلية المعولمة). فالمسلمون في بريطانيا، يحملون هويتهم التقليدية المحلية، إلاّ أن الفضل في منحها طاقة التجدد، يعود إلى طبيعة كونية. وبالتالي: هناك أنماط للهوية الإسلامية: متعددة ومختلفة: هوية إديولوجة، هوية علمانية، وغيرها. والاختلاط بين هذه الهويات هو الأمر الشائع.

رابعًا: العولمة الثقافية لا تقتصر على محاولة خلق ثقافة متجانسة لمختلف المجتمعات، وإنما هناك وجه آخر للعولمة، يكرّس التباين والتمايز ما بين الثقافات المختلفة، أو حتى قد يؤدي إلى تشظي وتبعثر هويات متجانسة في الأصل. وهذا ينطبق على بلدان العالم كلّها.

– أمّا-A.Dieckhoff، في كتابه (الأمة في تقلب أحوالها)، 2002، فيقول مايلي:

أولاً: هناك رأي شائع عند الليبراليين الجدد، أن فورة النزعة القومية، أشبه ما تكون، بانتفاضة الرمق الأخير وصرخة الوداع، قبل مغادرة مسرح التاريخ، والطلقة الأخيرة في جعبة القومية قبل أن تتسحق تحت مدحلة العولمة. لكن هناك ما ينقض هذا الرأي في قلب الرأسمالية المركزية: إيطاليا وبلجيكا وأسبانيا وكندا في أمريكا الشمالية، حيث يكون العكس هو الصحيح، فنمو النزعة القومية الناطقة بصوت الانفصال، لا الاندماج في بريطانيا (بادانيا)، وفلاندرا في بلجيكا، وكتالونيا في اسبانيا، والكيبك في كندا، مثلاً، جاء في سياق التضافر، لا في سياق القطيعة، مع العولمة. فالحركة القومية الانفصالية، بقيادة إمبرتور بوسي منذ 1987 في شمال إيطاليا، تطالب باستقلال الشمال (بادانيا)، عن الدولة المركزية الإيطالية، وهي تعبير عن نزعة

قومية اقتصادية، جاءت إفرازًا مباشرًا للعولمة، فجاءت احتجاجًا على (روما السارقة)، العاصمة البيروقراطية التي تستنزف ثروات الشمال، لتموّل (كسل) الجنوبيين، وفق وجهة نظر هذه الحركة.

ثانيًا: فلاندرا في بلجيكا التي ينطق الملايين الستة من سكانها بالفلمنكية، استطاعت في عقد العولمة أن تجتذب إليها عددًا من الشركات العابرة للجنسيات، بفضل ما تتمتع به من بنى تحتية متطورة، ويد عاملة مختصة ومنضبطة. وهذا بعكس حال- فالونيا التي يتكلم ملايينها الأربعة بالفرنسية. وقد جاء هذا التفاوت الاقتصادي، ليكرّس الانقسام اللغوي والإداري، نوعًا من الاستقلال المناطقي.

ثالثًا: فيما يتعلق بالنزعة القومية، فإن فاعلية العولمة ليست وحيدة الاتجاه، فهي قد تمحو حدودًا، لكنها تغذّي أيضًا- ثقافات قومية أو محلية متنوعة. وقد توجد مصالح مشتركة عابرة للحدود القومية، لكنها قد تبتعث أنانيات مناطقية داخل الحدود القومية. فعندما تتشابه الأشياء على مستوى العالم الكبير، فإن الفروق على مستوى العالم الصغير، تكتسب أهمية رمزية مكثفة. فقد تختفي الفروق الكبرى، ولكن قد تكتسب الفروق الصغرى، أهمية قصوى.



من صور الجمعية العامة للجاحظية
دار الإمام / المحمدية 22 جوان 2006

بن جمعة بوشوشة

جماليات بنية الخطاب السردي في رواية: "تماسخت دم النسيان" (1)

دراسة للدكتور بوشوشة بن جمعة صدرت في كتاب سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية الذي ضم عشرة دراسات حول جماليات الكتابة وتجليات التاريخ و جدلية الوطن والثورة الجزائرية... في جملة من الروايات الجزائرية.

يمثل "الخطاب" – منذ بداية تناوله في الستينات من القرن العشرين وإلى حد الآن– سؤال ذا طابع إشكالي في النقد الأدبي الحديث والمعاصر،حيث تعددت في شأنه التصورات النظرية والمقاربات الإجرائية، فتراكمت تبعا لذلك الدلالات التي يفيدها، خاصة بعد أن شاع استعماله في أكثر من مجال، بسبب أنه "يمتلك خاصية موقعه في نقطة اللقاء بين اللسانيات والعلوم الإنسانية" فكان أن استقطب عديد المجالات والتخصصات التي شكلت العلامات الدالة على سيرورته المفهومية، ومنها المجال الأدبي(2).

فقد شكل الخطاب الأدبي (Disciours littéraire) موضوع "الأدبية" (la littérature) التي تتجلى عند رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) أحد أعلام الشعرية (La poétique)، في جملة الخصائص النوعية التي تميّز العمل الأدبي عن غيره من النصوص غير الأدبية،والتي نصّت عليها النظرية السيمائية للأدب مثلما بلور مقوّمتها الشكلانيون الروس (3). وهي –أي الأدبية– لدى جيرار جينيت (Gérard Genette): "النظرية العامة للأشكال الأدبية"(4). وتفيد تلك الأشكال في تصوّره مجموع الخصائص النوعية التي تكسب العمل الأدبي التفرّد والخصوصية، ولا يمكن البحث عنها وإدراكها إلاّ من خلال الخطاب.وهو ما يفصح عنه تزيفتان تودوروف (Tzevetan Todorov) في قوله:" ليس العمل الأدبي في ذاته هو موضوع الشعرية، إنما تبحث عنه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب الذي هو الخطاب الأدبي"(5).

وقد دعا تزيفتان تودوروف(T.Todorov) -في ذات السياق- إلى ضرورة إدخال مفهوم الخطاب ضمن تحديد الأدب مفهوميا،ومن ثم إلى استعمال مصطلح الخطاب بدل الأدب أو العمل الأدبي،"وذلك لاعتبارات عديدة من بينها أنّ هناك علاقات بين الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، وبحثا عن خصائص الخطاب سيساعدنا على إبراز ما يميزّه عن غيره،الشيء الذي سيدفعالتحليل و النظرية إلى مداهما الأبعد باقامة شعرية متكاملة ومفتوحة على خطابات عديدة وإنجاز تصنيفات لها"(6).

ويتجلىّ الخطاب-عنصرا مهمّا من العناصر السردية التي ينبني عليها العمل الروائي-في " الطريقة التي تقدّم بها المادّة الحكائية في الرواية. قد تكون المادّة الحكائية واحدة،لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولته كتابتها وتنظمها"(7).

فالخطاب السردي يقوم أساسا على الحكي (Récit) الذي "يتحدّد كتجلّ خطابي،سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها..."(8)، ولذلك فإن حديثنا عن الخطاب السردي ينطلق من النصّ الروائي الذي اخترنا الاشتغال عليه،والمتميز بطابعه الحكائي، وهو نص: " تماسخت دم النسيان"، للكتاب الجزائري الحبيب السائح.

ثم إنّ بنية الخطاب السردي تفيد – في الأصل – المبنى الحكائي الذي قابل الحكائي(9). وهو ما استثمره تزيفتان تودوروف(T.Todorov)، ليبيّن أن كلّ حكي ينبني على مكونين أساسيين هما القصّة (Histoire)، والخطاب وذلك "لما بينهما من صلات تتحدّد بواسطتها العلامة الحكائية"(11).

وبناء على ذلك فإن "الحكي بمعنى الخطاب هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا " (12). ومن ثم فإن تحليلنا لجمليات بنية الخطاب السردي في رواية: " تماسخت دم النسيان"، للكتاب الحبيب السائح سيقوم على المكونات الأساسية الثلاثة للخطاب الروائي. وهي: الزمن، الصيغة، والرواية. وهي المكونات التي يشتغل عليها السرديون بصفة عامة وإن كنّا نلاحظ بعض علامات الاختلاف بينهم فيما يتعلق بترتيبها و بلورة المفيد من العلاقات القائمة بينهما.

أ- الخطاب العنوان: جمالية التشكيل وبلاغة الدلالة:

يشكل العنوان فاتحة خطاب الرواية،وأولى عتبات النص،حيث يمثل ملفوظ ما قبل الحكي الأول،وما بعد الحكي الأخير.وهو وثيق الصلة بهما،وإن بدا في الظاهر مستقلا عنهما،باعتبار ما يتضمّنه من مؤشرات جمالية ودلالية، تستمدّ بلاغتها من الإحالة إليهما إيحاء لا إعلانا، وتلميحا لا تصريحا. فقد جاء عنوان هذه الرواية في صيغتين: الأولى رئيسية،مفردة،تحيل إلى المكان: "تماسخت"، ورسمت بخطّسميك، بينما الثانية فرعية مركّبة، كتبت بخط رقيق،وهي تحيل إلى الإنسان:دم النسيان،باعتبار أنّ الدم صنو الكيان،والنسيان قرين الإنسان،إذ يستقلّ بذاكرته الخاصّة في وجوده،هي ذاكرة النسيان.فصيغتنا عنوان هذه الرواية

تنهضان مؤشّرين دالين على ابنائها على طرفين يشكلان تقاطبها المركزي، وهما: المكان والإنسان، منهما يتشكل حكيها إذ يتوالد، ويتشعّب إلى حد التوهان،واستنادا إليهما تتأسس أنساق خطابها:أزمنة تتداعى فيض تشظّ، وصيغا تتداخل إلى حدّ الألتباس، ورؤى تتعدّد، وتتماسّ إذ تتعالق وتتقاطع مع بعضها البعض.فالمكان المهيمن يبقى وطن/المحنة الجزائر الذي يحمله الكاتب جرحا،ووجعا،وحلما مرتجى أينما غرتحل غربا إلى وجدة والرباط أو شرقا إلى تونس بحثا عن مرفإ أمان. فيكون الإنسان ذلك الجزائري الممتحن بفتنة الوطن ومأساته التي تشكل قدره إذ يتهدّده الموت الذي صار حاله التباس تلوّن أشكال ممارسته للوجود:خوفا وقلقا وحيرة إزاء القدر الفاجع المترصّد، والذي تختزل الدلالة عليه كلمة"دم" يكسفه "الوحش" رمزا شفيفا للجماعات الأسلامية المسلحة.

كل هذا يدل على أن خطاب العنوان يؤشر إلى انبناء الرواية على تقاطبات تتنوّع إذ تتعدّد،هي:

المكان/الأنسان،الذاكرة/النسيان،الذاتي/الجماعي،الواقعي/ التاريخي،والروائي/ السيرذاتي.وهي تقاطبات تستمدّنظامها من فوضاها،ووحدتها من تشظيها بفعل استثمار الكاتب لتقنيات التداعي والحلم والهذيان والاستيهام إلى جانب التذكّر الذي يشكل مدار خطاب الرواية.

2ـزمن الخطاب وجمالية أنساق البنية:

يمثّل الزمن عنصرا أساسيا في كل حكي ولازما له لكي ينجز.ففي ضوئه تنتظم مادّة القصّ سواء اتخذت شكل التعاقب أو التداخل،بحكم أنه يشكل بنية قائمة الذات ضمن العمل الروائي، فضلا عن كونه قد تحوّل إلى موضوع للرواية وحتى إلى شخصية رئيسية فيها.وهو ما يؤكدّه الآن رول غريبه Alain Robbe (Grillet) – أحد أعلام الرواية الجديدة ومنظريتها–في قوله: "الزمن أصبح منذ أعمال بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السـرد وبنـاء معمــاره" (13).

وقد أكّد أهمية الزمن في السرد الروائي،وما يقوم به من دور في تشكيل عوالمه تواتر الكتابات النقدية عنه،مماّ أفرز تنوّعا في المنظورات والمفاهيم بسبب غختلاف المنطلقات النظرية،والمناهج الجرائية في آن(14).وقد ساعد على ذلك كون الرواية تمثّل بؤرة زمنية خصبة المحاور و الاتجاهات التي تبقى مشرعة دوما على الحتمل من المقاربات تنظيرا وممارسة.

ويعتبر الشكلانيون الروس من الأوائل الذين نبهوا إلى أهمية الزمن في الأعمال السردية،حيث أدرجوه في نظرية الأدب،وسعوا إلى وضع بعض التعريفات له من خلال اشتغالهم على عدد من النصوص السردية المختلفة(15)، وذلك باعتبار تصوّرهم أنّ الزمن " مظهر من مظاهر

الاختبار يتيح إمكانية الانتقال من الخطاب إلى القصة (16)، فكان تمييزهم بين زمني القصة و الخطاب في سياق تقسيمهم العمل الروائي إلى متن ومبنى لكلّ منها خصائصه النوعية،"فالأول لا بدّ له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمّنها، أمّا الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت بــه العــمل" (17). وكان تنصيصهم على تعدّد أبعاد زمن القصة مقابل خطيّة زمن الخطاب(18).

وقد استثمر العديد من النقاد المقاربات النظرية ةالأجرائية للشكلانيين الروس في تعاملهم مع الظاهرة الزمنية في السرد الروائي،ونخصّ بالذكر منهم: رولان بارط (Roland Barthes)، وميـشـال بوتــور (Michel Butour) وتزيفتان تــودوروف (Tzevetan Todorov). فالأول تحدث عن الزمن السردي في سياق حيثه عن الكتابة الروائية،سواء في الكتابة "درجة الصفر في الكتابة"،والذي بيّن فيه أنّأزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبّر عنه في النصّ،وإنما غايتها تكثيف الواقع،وتجميعه بواسطة الربط المنطقي"(19)، أو في المدخل الذي وضعه للتحليل البنيوي للسرد،والذي ضمّنه كتابه: "شعرية القصــة"(Poétique du récit (20)،حيث ربط بين أن الزمنية السردي والزمن السردي،باعتبار توضيح الأول للثاني،وبين أن الزمنية (la synchronie) ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، وأنالزمن لا يوجد إلاّ في شكل نسق أو خطاب،مستخلصا في النهاية أنّ الزمن السردي ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي حسب تعبير يقتبسه عن فلاديمــير بـــروب(Vladimir Propp)(21).

أماّ الثاني ميشال بوتور وعلى عكس رولان بارط في تناوله إشكالية الزمن في السرد الروائي فإنه يدافع عن الزمن المرجعي لا الوهمي، مؤكدا صعوبة عرض أحداث الرواية وفق ترتيب التعاقب،"لأننا لا نعيش الزمن باعتباره استمرار إلا في بعض الأحيان و أن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الأنتباه أثناء القراءة إلى التقطعات والوقفات وأحيانا القفزات التي تتناوب على السرد."(22).

وأخيرا نجد تزيفتان تودوروف يصدر في معالجته لقضية الزمن في السرد الروائي عن منجزات الشكلانيين الروس السردية، والتي قسّمت القصة إلى متن ومبنى لكل منهما زمن يختلف عن الآخر بسبب التفاوت الحاصل بينهما.فرأى "بأن زمن الخطاب يعتبر بمعنى ما زمنا خطيا،بينما زمن القصة متعدّد الأبعاد"(23).ثم أبرز أنّ العلاقات القائمة بين زمني القصة والخطاب تتبني على ثلاثة محاور أساسية.وهي "محور النظام ومنه نفهم استحالة التوازن بين الزمنين لاختلاف طبيعتيهما(الأول متعدّد والثاني أحادي)،ومحور المدّة التي قد تتّسع أو قد تتقلص فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد.وأخيرا محور التواتر ويخّص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف

لسرد قصته(السرد المنفرد-السرد المتكرّ لا-السرد المتواتر)(24).

وقد اعتمد جيرار جينيت (Gérard Genette ذات هذه المحاور في اشتغاله على زمن السرد الروائي (25).

إن كلّ هذه التصورات المتداولة في مقاربة الخطاب السردي،وما يتأسس عليه من أنساق تفيد في تحقيق إدراك أفضل للعلاقات الزمنية التي تنتظم الخطاب الروائي،يتيح الكشف عن العلامات الزمنية الدالة فيه،والوقوف على طبيعة الوظيفة البنيوية التي تظطلع بها في السرد.

ويمكن الحديث عن بنية زمن الخطاب السردي في رواية "تماسخت" بوجه عام استناد إلى حركتين أساسيتين للسرد الروائي من منظور تعامله مع الزمن،وهما نسق الزمن السردي،ووتيرة الزمن السردي.

1.2 نسق الزمن السردي:

إن ترتيب الأحداث في هذه الرواية لا يرد في شكل متواليات حكائية تأتي وفق نسق زمني متصاعد يعكس خضوعها إلى نظام التعاقب،ولكنه ينتظم- على النقيض من ذلك-وفق نظام التداخل بين أنساق الزمن الثلاثة:الماضي-الحاضر-المستقبل، ولك بسبب هيمنة السرد الاستذكاري (Récit analeptique)، واستئثاره بالمساحة الأكبر من السرد، مقابل ضمور حضور السرد الاستشرافي (récit proleptique).

وتتجلى هيمنة السرد الاستذكاري في استثمار الكاتب المكثّف لتقنية التذكّر عبر رجوعات إلى الوراء تقوم بها شخصية عبد الكريم الصائم لماضيها الخاص،وتحيلنا من خلالها إلى أحداث سابقة للحدّالذي وصلت إليه القصة،"أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة عن بداية السرد"(26).

وهي تعكس نوعا من احتفاء الكاتب بها باعتبار ما تمثّله من معنى في التاريخ أناه الوجودي،والذي يعمد إلى إعادة بناء مراحل منه تنتمي إلى الطفولة والمراهقة والكهولة،وترد في أنساق يسمها التداخل والتشظي،بسبب توالد الذكريات،وتداعيها في غير نظام. وهو تاريخ شخصي يتقاطع مع تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر،ليكشف عم مدى شعور الذات الساردة بالانكسار لخسرانها رهانات الوجود/والاستقلال،بسبب خسران الوطن لرهاناته مع التاريخ، ممّا يعلل إخفاق الكاتب وجيله في تحقيق التطلعات التي كانوا يحملون بها في جزائر الاستقلال،وتحوّلها إلى أشكال إحباط تفاقمت في النفوس قبل أن تولد الانفجار في أكتوبر 1988،وبداية الفتنة الدموية.وهو ما تفصح عنه الذات الساردة في قولها :"تبغي تأثيث ما نهبه الدمار من مملكة أحلامنا الضائعة بتذكارات لا تسفر إلا عن عورة الحماقة"(27).

فالزمن الماضي المستعاد من قبل الذات الساردة يستحوذ بحضوره المهيمن على الحكي،حيث يشكّل منطقه الذي يصدر عنه،ومساره الذي يقوم عليه،ومداه الذي ينغلق عليه،باعتبار أنّ هذه الذات الساردة تستعيد تجربة حياتية منقضية في الزمان،وتعتمد إلى إحياء عبر فعل الكتابة،متوسلة في تحقيق ذلك بالذاكرة،وفعل التذكر الذي يعيد تشكيل أحداث نوعين من

الماضي القريب لا يتجاوز بضعة أشهر تشكل مدى الاستذكار،ومن زمن المغامرة الذي لجأت أثناءه هذه الذات إلى المغرب ثمّ إلى تونس بحثا عن ملجأ آمن يقيها خطر الفتنة الذي يترصّدها في وطن /المحنة،فقد كان غنيّا بالأحداث والتجارب والمواقف والرؤى التي تتولى هذه الذات عرضها،بعضها يتعلق بفواجع الدم المراق،التي غيّبت شاعر وهران، ورئيس الحكومة،ومدير التلفزيون، وغيرهم كثير من أبناء الجزائر،وبعضها الآخر يرسم مناخات وطقوس وجود،شهدتها مدن وجدة والرباط بالمغرب، وتونس وبنزرت بتونس، تاقت من خلالها هذه الذات إلى النسيان، وتحقيق بدايات جديدة تشكل أفق وجود أكثر إشراقا وعنفوانا، إلاّ انه تخفق في ذلك، إذ تنغلق عليها الدائرة لتجد نفسها تعود مجدّدا إلى وطن/المحنة لتواجه قدرها المترصّد،على إثر ارتحالات كرّست داخلها الإحساس بخسران رهانات الوجود، بعد أن خسرت رهانها على الوطن.

أما الماضي البعيد فيتجلى في شكل ومضات تتخلل المقاطع الدالّة على الماضي القريب، إذ تتداخل معها لتكملها دلاليا،باعتبار تقاطعها معها في الإشارة إلى الإخفاق، والدم، وانغلاق الأفق. وهي العلامات الدالة المقترنة بثورات القرامطة،والزنج مشرقا، وبممالك العرب و المسلمين في الاندلس مغربا،بسبب الجاه والسلطة.

وقائع تاريخ دموي بين الاخوة/الاعداء تمتد في الزمان و المكان لنجد رجع صداها يتردّد في جزائر التسعينات من القرن العشين،بعد أن أخفق الاستقلال في تحقيق التطلعات،وخسر الوطن/الجزائر رهانه مع التاريخ. وهو ما يعلل رؤية الذات الساردة المتشائمة للتاريخ العربي الأسلامي منذ سقوط غرناطة-بل منذ البدء-وإلى الأزمان الحديثة. وهو التاريخ الذي يبقى في نظرها مقترنا بالخسران. تقول:" اذكر لي موسما واحد خرجنا فيه منذ خمسة قرون بالورد والأغاني من أقصى ترابنا إلى أدنى مائنا ومن بعد زماننا إلى نهاية توهاننا(28).

اما السرد الاستشرافي فتختزله فاتحة الرواية الموسومةبرؤيا،التي تجسد الحلم / الكابوس الذي يلون العجيب معالمه،والفاجعة مناخاته، حيث يتراءى للذات الساردة وجودها مع شخص في غابة،قبل أن تباغت بكائن له جثة بغل ورأس إنسان، تكتشف من ملامحه أنّه ابن عمّ لها، يعمد إلى التهديد، ثم إلى الرمي بقذيفة مدفع لم تصب منهما مقتلا. بلقيانه مجددا وقد أنهكه الجهد فتهاوى.تلتفت الذات الساردة باحثة عن مرافقها فلا تعثر له على أثر، وقد انتهى إليها صياح الديكة في تماسخت.

فقد مثلت هذه الرؤيا الكابوسية نوعا من الاستباق الزمني، جعل من هذا الستشراف توطئة " لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقّع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات"(29).ويطلق جيرار جينيت على هذا النوع من السرد الاستشرافي تسميه"الاستشراف الخارجي"(30)،والذي يبقى "الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي"(31).

فهذه "الرؤيا" التي تعرض الفتنة بين الأقارب وتفوح منها رائحة الموت والخراب، تؤشر إلى ما ستحكون عليه عوالم المتن الحكائي لرواية "تماسخت" من استشراء مناخات الرعب والقتل والدمار، والتي حولّت واقع جزائر التسعينات إلى كابوس ثقيل لا يزال يسم حياة الجزائريين في الزمن الحاضر، وتجسده شخصية كريم في الرواية، حيث يمثّل ماضيا قريبا يثقل عليها في حاضرها الذي يتّخذ شكل الإنتظار، " والتطلعات غير المؤكدة، التي يكون تحققها مستقبلا أمرا مشكوكا فيه" (32). وهو ما يجعل مستقبلها أفقا غائما لا علامات دالة على هويته.

فانفتاح رواية " تماسخت" برؤيا/كابوس وانغلاقها على "يقظة"، ينهض مؤشرا دالاً على عوالم الفاجعة و المأساة، مما يجعل حكيها امتدادا لذلك الذي مهّدت له الفاتحة " رؤيا"، والمنتمي إلى اللامعقول في زمن جزائري تحوّل فيه المعقول إلى لا معقول، وهذا الأخير إلى معقول بفعل التباس حدود الأشياء وضبابية الرؤيا، بعد أن صار الموت هاجسا متمكنّا من النفوس التي تمارس أشكال وجودها على إيقاعه الجنائزي، ممّا أضفى على مناخات الرواية أجواء قاتمة يلوّنها المصير الفاجع،باعتبار إمعان " الوحش" في جرائم قتله للأبرياء. وهو الوحش الذي رمز إليه الكاتب في الفاتحة/الرؤيا بذلك الكائن الأسطوري الذي يتّخذ شكل بغل ورأس إنسان.

وقد مثّل حكي السارد عن تجربة ارتحاله من الجزائر إلى كلّ من المغرب وتونس نشدانا للأمان من الخطر المحدق به، نموذجا دالاً على هذا الواقع/ الكابوس، ممّا يعلّل تمنّيه " أن يوجد في زمان غير هذا العصر،في بلد غير هذا الوطن أو أن يكون قد ولد قبل الطوفان، فيعيش ويقبض تحت الماء أو بقي جزئيا سابحا في القضاء"(33). وهو ما كرّس حضور الحلم تقنية استثمارها الكاتب ليعبّر بها عن موقفه الرافض للحاضر الجزائري/ الكالوس والمتطلّع إلى واقع بديل أفضل،فضلا عن استثمار لطقوس الحضرة التي تعبّر عن هذا التوق إلى التحرّر من إسار المكان والزمان بغية "استشعار نشوة العبور خلاصا من ثقل الجسم وضغط الزمان وأسر المكان وتوه الامتداد إلى فضاء مهموم يمثّل له الحضرة قطعة نعيم،المريديون بدفوفهمْ ولدانب ثم بأباريق ينشدون سلاما ويسقون عسلا وخمورا والنساء لآلئ انتضدن أبكارا منتظرات أخذهن جزاء"(34).وهكذا يغدو الحلم بديلا للواقع،حيث يشكّل طقوس وجود يعزّ تحققها في الواقع بسبب اقترانه بطقوس الموت.

ويعكس نسق الزمن السردي الذي هيمن عليه السرد الاستذكاري مقابل ضمور السرد الاستشرافي، مدى عمق المفارقة بين زمن الخطاب الذي يبقى مقترنا بالحاضر، وزمن القصة المستعاد، ممّا جعل نظام السرد ينبني على التداخل إلى حدّ التشعّب، وعلى التشظّي حدّ التتويه، فتكون الفوضى مدار نظامه ومداه.نسقان سرديان أضفيا نوعا من الحركة، والتنويع على الخطاب الروائي، وإن تفاوتت المساحة التي شغلها كلّ منهما في السرد.

ويستتبع تحليل هذين النسقين للحركة

الزمنية المتّصلة بنظام الأحداث في رواية "تماسخت"، تحليل النسق الزمني للسرد بالتركيز على وتيرته في حال سرعتها كما حال بطئها.

2.2 وتيرة الزمن السردي:

تتميز الوتيرة الزمنية لعرض الأحداث في رواية "تماسخت" باستثمار الكاتب في صياغة مظهريها الأساسيين: السرعة والبطؤ، ما يطلق عليه جيرار جينيت تسمية: "الأشكال الأساسية للحركة السـردية"(35). وهي تقنيات: الخلاصة (le résumé)، والحذف أو الإسقاط (l'ellipse)، في حال تسريع السرد، حيث يضمر الخطاب مقابل امتداد القصة، والمشهد (scéne)، والوقفة الوصفية في حال تعطيل السرد،حيث تضمر القصة ويتّسع الخطاب.

فالسرد التلخيصي (récit sommaire) الذي يكثر تواتره في القصة للربط بين المقاطع السردية، وملإ بعض الفراغات التي يتركها السرد، يتعالق والسرد الاستذكاري ويتقاطع معه باعتبار ما يقدّمه لنا من إضاءات ومعطيات حول ماضي الشخصية وما ينبني عليه من أحداث، وذلك في شكل مختزل. وهو ما نمثّل له بهذا المقطع من الرواية: " أدخل السرية؟ خمسة عشر عاما من عز عمره سحها تشيّعا سراب من بلاغة أممية مرغية،مهددة، بيانا وبديعا، لم يكن فردوسها الموعود سوى رمل متحرك سراب"(35).

أمّا الحذف "فيؤشر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمن. ويتميّز بإسقاط مرحلة كاملة من زمن القصة ولذلك فهو يعتبر مجرّد تسريع للسرد"(36). وهو متواتر الحضور شأن السرد التلخيصي باعتبار تقاطعه معه في السرد. وهو ما نمثّل له بهذا المقطع: " منذ أعوام عشرة؟قالت له :أيّ صيام للجسد؟ أيّ ختم في البشرة؟،،،"(37).

ولئن كانت الخلاصة والحذف يسهمان في تسريع الحركة السردية،فإنّ هذه الأخيرة تصبح بطيئة بسبب استخدام الكاتب لتقنيتي السرد المشهدي (récit scénique)، والوقفة الوصفية.ففي الأولى تتمّ السنعاضة عن السرد بالمشاهد الحوارية التي تنتفي فيها الأحداث فاسحة المجال للشخصيات كي تتبادل الكلام، وفي ذلك كشف لطبائعها النفسية، ومذاهب سلوكها الاجتماعي، ومراتبها الفكرية والاجتماعية.وهو ما يجسّد هذا المقطع:"

-أنا متبعة،مفرغة، أحسّني مذنبة، أرجو أن تمنحيني طمأنينتي.

– ولحظاتنا؟قصيدتك التي أهديتنيها؟

– انساها أو أحرقها

– نسخة وحيدة بخط يدك

– لا يهم مجرد عبث

– ورقتك النقدية؟ تذكارك عليها؟

– قصّ منها وجه بورقيبة وأتلفها؟

– والقرنفل، وعطرك، وفرحنا المغترب؟

– تلزمني التوبة فلا تعذبني أكثر.

– قلت لك، ما أنت تشقين لي عودة إلى موتي،مرحبا بدمعة منك إن كانت تحوّل دمي أبيض مثل ياسمين"(38).

أما الوقفة الوصفية فتقوم فضلا عن الاستطراد بتحليل نفسية الشخصية، ويتعلق بسببها زمن القصة.وهو ما يجسده هذا المقطع:" فامتدّ أرضا،ونزلت مطرا ولباردو كان الضما كله،في قلب تونس لا يضير الحمامتين تتسارقان نقرات القبل وترقبان حولهما عاليتان،والشارع تضجه حركة السيارات والناس في مسير كأنما إلى أنفاق أو كهوف لأن الليل قادم..."(39).

وهكذا فإن "كلا من الوقفة الوصفية والمشهد يشكلان استطراد وتوسّعا في زمن الخطاب على حساب زمن القصة.الأولى بسبب أن كلّ منظر يمكن أن يصبح لديها مناسبة لتشغيل الأنساق الوصفية، وبالتالي إعاقة زمن القصة على الاستمرار والثاني لأنه يمدّد الأحداث ويجعلها تتباطأ في سيرها ضداً على حركة السرد ومناهضة لوتيرته المتسارعة"(40).

إن تحليل جماليات بنية زمن الخطاب السردي، ودلالاتها في رواية "تماسخت"، سمح لنا بإبراز قيامها على نمطين من السرد: أولهما الاستذكار الذي يهيمن على الحركة الداخلية للسرد، وثانيهما الاستشراف الذي يمتلك حضورا منحسرا ضمنها، وكلاهما يلعب دورا بارزا في بناء الرواية باعتبار تأثيرهما المباشر والمهمّ في وتيرة السرد في سرعة نسقها كما في بطئه.وقد استثمر الكاتب الحبيب السائح جميع هذه التقنيات السردية التي وسمت البنية الزمنية لخطاب روايته، وفق رؤية و تشكيل يعكسان امتلاكه وعيا عميقا بشروط الكتابة الروائية وأدواتها، وهو وعي يسائل السائد السردي في المجال الروائي قبل أن يعمد إلى اختراقه بخلخلة ثوابته.فالبنية الزمنية لخطاب هذه الرواية تستمدّ اختلافها الدال

من نظام التداخل الذي تحتكم إليه، ومن تشظى أنساقها الذي يعكس وحدتها لا شتاتها، ومن منطقها المغاير للسائد، والذي يدرك اللامعقول معقولا في زمن صار فيه اللاواقع واقعا.وهو ما يجعل " الزمن في الرواية يفقد إحتماليته وواقعيته ويتحوّل من جراء ذلك إلى محض مدلولات نصية تتولى تباعا في الخطاب وتكون ذات طبيعة لفظية بحيث يمكن التقاطها وكشف دلالاتها من خلال الإشاؤات الزمنية المبثوثة في النـــص"(41).

ويستدعي تحليلنا لجماليات بنية الخطاب السردي في رواية " تماسخت" أن نقارب مكونه الأساسي الثاني بعد الزمن، وهو الصيغة، وذلك بحكم تعالق هذين المكوّنين وتكامل أدوارهما في تشكيل أنساق الخطاب الروائي الجمالية وإغناء أبعادها الدلالية.

1- صيغة الخطاب وتعدد الأنساق:

تعدّ الصيغة (la mode)- مكوّنا أساسيا من مكونات الخطاب- مفهوما إشكاليا، يلازمه الالتباس رغم تعدّد المقاربات النقدية التي رامت وضع تحديد دقيق له.وهو ما يعترف به تودوروف في قوله:" مقولة الصيغة من الطبيعي جدا أن تكون أكثر المقولات تعقيدا"(42).

ويعود هذا الالتباس الذي شكل صفة دالّة على هذا المصطلح إلى عدم اختصاصه بمجال معرفي بعينه،حيث يستخدم في علوم

المنطق واللسان والسيميائيات والعلوم الإنسانية إلى جانب الأدب وكلّ منها يدّعي امتلاكه له.وباعتبار اشتغالنا على عمل أدبي ينتمي إلى مجال السرد الروائي، فإنه مقاربة تودوروف النظرية لمفهوم الصيغة تبدو منطقا مناسبا يتيح لنا تحليل خصائص أنماطها الجمالية مثلما تتجلى في بنية الخطاب السردي لرواية، "تماسخت".

فتودوروف يحدّد الصيغة بكونها "الطريقة التي بواسطتها يقدّم لنا الراوي القصة"(43)، ممّا يفيد أنّ أهمية البحث في صيغة وما تضطلع به من دور في تشكيل الأنساق البنائية للخطاب الروائي، تمكن في استجلاء ما تقوم عليه من أنماط خطاب، تنتظم تحت نمطين أساسين هما: السرد (la narration)، والعرض (la représentation)، يرتبطان بالقصة كما بالخطاب، وبالراوي كما بالشخصية الروائية.ويمكن أن يوّجها "باعتبارهما خطابين إلى متلق مباشر أو غير مباشر "، وإن كان عنصر متلقي مغيبا في كل الكتابات السردية التي إتخذت من الصيغة موضوعا، على اعتبار أن متلقي السرد أو المروي له (le narrataire) يتم الحديث عنه غالبا في إطار الرؤيا أو الصوت، وبحسب نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه"(44).

ويتميّز الخطاب السردي في رواية "تماسخت" بخصوصيته التي تتمثّل في تعدّد صيغة الخطابية،ومن ثم تعدّد خطاباته، ممّا يحت{م علينا تحليل خصائص كلّ خطاب على حدة بغية

إبراز خصائصه على صعيد التشكيل والرؤية، وإن كنّا ندرك تداخل هذه الخطابات فيما بينها داخل أنساق الخطاب، وذلك بأشكال مختلفة ومتنوّعة، تتجلى في صيغ ثلاث رئيسية، هي صيغ : الخطاب المسرود (Discours narrative)، والخطاب المعروض (Discours rapporté).

فالخطاب المسرود " هو الخطاب الذي يرسله المتكلّم وهو على مسافة ممّا يقول ويتحدّث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشرا (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله"(45). وهو خطاب متواتر في هذه الرواية إذ يشغل مساحة مهمّة في خطابها السردي. ويتجلّى حضوره في نمطين هما: الخطاب المسرود الذاتي، والخطاب المسرود غير المباشر. فالأول يتجلى:" عندما يتحدّث المتكلم عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي،أي أنّ هناك مسافة بينه وبين ما يتحـدّث عنه."(46).

وتضهر أهمية صيغة هذا الخطاب في رواية" تماسخت" في انفتاحها عليه في الفاتحة " رؤيا " التي تصوغ ملفوظها الذات الساردة، تقول:" وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر،فطلبت إلى مرافقي أن يجهز عليه،فتردد قليلا ثم أخرج مسدسه، وإذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي: أنت كريم بن محمد ابن عمي وتريد أن تقتلني.."(47)،ثم في انغلاقها- أي الرواية- عليه في الخاتمة: " يقظة"، من خلال قول السارد/الشخصية الروائية:/

" كم هي فادحة في قلبي يا بسمة شهلة، مقهى سعيدة وحده الغاصّ، ومسجد

الغفران ينتظر آذانه الأخير، وقد نامت الرباط بفرح ليلها على غربتي، واقتاتت تونس منحزني وتشرّبت من وحدتي، وإذ عدتلموتي فزعت وهران.

امي لا تجد من املإ من تتلو عليه من زمن رعبها ما تعسر من سفر الدم.

وفي ذاكرتي صوت يزرعني بين رقان وتماسخت نوحا لنشيج دم النسيان" (48).

إنّ صيغة الخطاب المسرود الذاتي وهي تشدّ طرفي الرواية:الفاتحة/رؤيا، والخاتمة/يقظة، تقوم بتأطير حكيها، وإرباك ميثلقها إذ يداخله ميثاق السيرة الذاتية الذي تؤشّر غليه عديد العلامات المبثوثة داخل المتن الحكائي، مما يوحي بوجود أشكال تعالق وتقاطع عديدة بين كريم الشخصية الروائية والذات الكاتبة، سنخصّها بالتحليل في عنصر لاحق من هذا البحث.

وترفد هذا الخطاب المسرود الذاتي رجوعات إلى الوراء تقوم بها شخصية كريم الذات الساردة من خلال اشتغالها المكثّف على الذاكرة، وما تنبني عليه من مرجعيات متنوّعة يتداخل فيها الفردي والجماعي، المحلّي والعالمي، الواقعي والأسطوري، التراثي والتاريخي.

غير أن هذا الخطاب المسرود الذاتي يتداخل وآخر

مسرود غير مباشر، تعمد الذات الساردة إلى صياغته باستخدام ضمير الغائب. وهو مانمثّل له بهذا المقطع:" يرى وهران هي المتراجعة في قلبه خيطا من دم لجميلة. حضرته سطوة الوحش وسما في شارع عميروش زواوية من الزيت الحرّ، رفعنا نخبها قبّلتني وفي أذني وشوشت: حبّيت فيك العرب، فتنكّدتها: عاوديها لي بالبربرية.فهمست له أصوات خاثرة عسلا"(49).

أمّا صيغة الخطاب المعروض،فتقوم على ثلاثة أنماط من الخطاب.أولها صيغة الخطاب المعورض المباشر،" وهي التي نجد فيها المتكلّم يتكلم مباشرة إلى متلقّ مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي"(50). ويمكن أن نمثّل لهذا النمط من الخطاب بهذا المقطع:

– من أين أنت؟

من وهران

يعجبوني الوهرانية في تلقائيتهم وجرأتهم.هكذا، في السماء يخطفوها.

وهران كاهنة وأنت جنيّة. امرأة من دخان بلون عزلتي، وهران بدء ضلالتي، وأنت قصاصي وآخرتي في هذه النهاية، أعطني يدك الثانية أشدّ على غربتي فيك"(51).

أمّا ثانيها فصيغة الخطاب المعروض غير المباشر. وهي " أقل مباشرة من المعروض المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض (Para-discours) التي تظهر لنا من خلال تدخّلات الراوي قبل العرض أو من خلاله أو بعده،وفيه نجد المتكلّم يتحدّث إلى آخر، والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للملتقي

غير المباشر "(52).ويجسّد مثل هذا الخطاب هذا المقطع الذي نورده على سبيل المثال:"مثلي، مثلك، لاشيء، يحس منتظرا في أفقه، في كلّ زاوية، في أي شارع، في

كلّ اللحظات الطويلة الممتدة بين البيت وبين مواقع العمل غير الغدر."(53).

وأخيرا نجد صيغة الخطاب المعروض الذاتي. وهي"نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي، إلا أنّ هناك فروقات بينهما تتمّ على صعيد الزمن. فإذا كنّا في المسرود الذاتي أمام متكلّم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، فإننا هنا نجده يتحدّث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام"(54). وهو ما يمثّله هذا المقطع:"ولكن ما الذي بقي غير الكلام في هذا الخراب ولو أنّ امتهانه وظيفة صار من أشدّ ما يشقي الضمير ويوحل الموقف ويعقر الكرامة ويسبّب الموت الرخيص ويثير المناخــات والمــآتم(55).

ويمثل الخطاب المنقول النمط الثالث من صيغة الخطاب السردي في رواية "تماسخت دم النسيان"، حيث يتجلّى في صيغتين تتداخلان وصيغ الخطابات السابقة المسرودة منها والمعروضة على حدّ السواء. وهما :صيغة الخطاب المنقول المباشر، وصيغة الخطاب المنقول غير المباشر. ففي الأولى يختلط سرد الراوي بسرد الشخصية لأنّ المتكلم لا يقوم فقط بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض، ولكنّه أيضا ينقل كلام غيره سردًا أو عرضًا، ومن خلال هذا النمط نصبح أمام متكلم ثان ينقل عن متكلم أوّل"(56). ويمثل هذا المقطع نموذجا دالاّ على هذا النمط من الخطاب المنقول المباشر:"وبالرغم ما فتئ أن ردد: الرصاصة كلمة والعكس خرافة صدق عمر إذ تنبّأ: أبيعكم مقالة بمسدس وكتابًا بكلاشينكوف"(57).

أمّا في الثانية فيتولى السارد نقل كلام الشخصية بصفة غير مباشرة، كما يدلّ على ذلك هذا المقطع:"قال له بحرها ذات مرة إنه لم يخنها أبدا يوما"(58).

إنّ تحليل بنية صيغة الخطاب في رواية: "تماسخت دم النسيان"، سمح لنا باكتشاف تعدّد أنماطها ومن ثمّ تعدّد خطاباتها التي تراوحت بين المسرود والمعروض والمنقول، واحتواء كلّ منها على أنماطه الخاصّة التي تتميّز بسماتها المفيدة. غير أنّ صيغة الخطاب المسرود تبدو مهيمنة، باعتبار قيامها بتأطير كلّ التبدّلات الصيغية التي تضافرت على إغناء الخطاب السردي، وتحديد نوعيته، وما تتفرّد به من خصائص جمالية على صعيد البنية الحكائية. وهي صيغ خطاب تنتظم وفق الحكي، من خلال أشكال التتابع والتضمين والتناوب، والتي تنهض علامات دالّة على تكاملها. وهكذا فإنّ تعدّد أنماط الصيغة في الخطاب السردي في "تماسخت دم النسيان"، يمثّل أحد المظاهر على خصوصيته.

4- صيغة الخطاب بين الخطاب الروائي والخطاب السير ذاتي:

ينفتح الخطاب الروائي لنصّ:"تماسخت" على أكثر من خطاب، فيكون تبعا لذلك ملتقى خطابات: التاريخ الذي يحيل إلى زمن تجربة الذات الساردة المستعاد، والذي تشير عديد العلامات المثبوتة في النص إلى أنّه مطلع التسعينات، زمن بداية محنة الوطن/الجزائر وإنسانه، وإن كانت الروجات إلى الوراء تعود به إلى أزمنة تلعب دورا في إغناء أنساقه وتنويعها،

بعضها يقترن بحرب التحرير وبعهد الرئيس هواري بومدين، وبعضها الآخر يوغل في زمن بني العباس وما جذفيه من ثورات للقرامطة والزنج، وما شهده من مصائر فاجعة لأعلام من المتصوفة كالحلاج، مرورا بالزمن الأندلسي وما آلت إليه مصائر العرب والمسلمين من فتن انتهت إلى ضياع الأندلس... والشعر الذي يلون الخطاب بالذاتية والشاعرية، فيضفي عليه طابع إيقاع الفاجعة والمأساة، فتكون الخمرة-سبيل سلوان- حاضرة من خلال استثمار الذات الساردة لمقاطع نواسية(59)، وتصير المرأة/موضوع عشق وجنس سبيل تناس لمناخات الحاضر الأزوم الذي ضخّم إحساس تلك الذات بالوحشة والغربة والضياع، وقد غامت الرؤية وغاب الأفــق(60)، وصار الوطن الحال المتلبسة العشيقة إلى المدى(61). والتصوف الذي يحضر شذرات حكي. وهي مصائر يعيد الكاتب إنتاجها بغية إضفاء طابع المفارقة عليها بتحويل دلالتها من السلب إلى الإيجاب، ومن الإنكسار/العدم إلى الإنتصار/الوجود والبعث:"كان–أي الحلاج– خلال صلبه، كلما قطع مفصل من مفاصله تبتسم"(62).

غير أنّ الخطاب السيرذاتي يبدو المهيمن في تداخله مع الخطاب الروائي في نصّ "تماسخت"، وذلك مقارنة بالعلاقات القائمة بين هذا الأخير والخطابات الآنفة الذكر، وباعتبار كثرة العلامات المثبوثة في الرواية والدّالة على التقاطع بين شخصية كريم الروائية والذات الكاتبة. فالانتماء إلى الغرب الجزائري وهران وتحديدا مدينة سعيدة يمثل تماثل الموطن والجذور، كما يشكل احتراف الكتابة عامّة والرواية خاصّة مدار تلاقيها ومن ثمّة التباس علاقتهما، حيث يتمّ حديث الروائي عن الرواية وهي تنجز أو بالأحرى تتكتب، وحديثه كاتبا عن ماهية الكتابة التي يمارسها ومداها، في قوله:"نحن نكتب نوصل المدّيــة إلى العظــم" (63). ويتجاوز الاشتراك بينهما المرتبة الأدبية ليشمل المرتبة الاجتماعية ممثّلة في مهنة الصحافة، والانتماء الإيديولوجي إلى اليسار المعارض للسلطة والمطارد من قبلها. وهو ما يفضح عنه كريم في قوله:"محترف حرف، متابع بسبب جنون حلمه"(64). ويشكل الفرار من الموطن وترك الوطن بالسفر إلى المغرب فتونس قبل العودة مجدّدا إلى الوطن/الجزائر والاختفاء في أحد أنحائه علامة تلاق أخرى تنضاف إلى السابق من علامات لتثبت عمق تداخل الميثاق الروائي والسير ذاتي في هذه الرواية.

ففعل الكتابة في هذه الرواية يبدو مقترنا بفاجعة الموت في حال الإستجابة للكتابة كما في حال الإمتناع عنها، ممّا يعلّل اختيار الكاتب أن يكون موته نتيجة الإستجابة للكتابة وليس العكس، بسبب أنّ سيرورة الكتابة اقترنت بالدم المسفوك عبر التاريخ:"قلت: هل نسلك يوما ممّرا لا يعبّده دم. فقال:"سنظلّ نسير فلا نبلغ نهاية الطريق التي يشقها دمنا"(65). وهو الدم الذي صيّر وجوده فجائع لا متناهية، وحمله على ترك الوطن حفاظا على كيانه المهدّد، يقول:"خرجت خائفا أنا؟بقيت أنت لأنك لست على هشاشة وحدتي. تحرس دم أبيك؟ من انساني أنا دم أختي وأخي وألم أبي وفجائع أمي وتشردي وانصهاري. لم يكن لي

حسابك ذاته مع اليأس تصفية وتلك حالي المدمرة. يائسا غاضبا ساخطا وكافرا بدين الجماهير الجديد فرية النعيم الموعود"(66).

ويتجلى استثمار الكاتب لمكونات عديدة من سيرته الذاتية شكلت مدارات حكي روايته، في إعادة صياغته لمراحل مختلفة من تاريخ أناه الوجودي، بعضها يستعيد صورا شتى من الطفولة حيث يعرض وضع أمه له،فختانه في صيفه الرابع، ثمّ ما كان من تعلقه بمعلمته الفرنسية سوزان، وما جدّ من معارك المقاليع بينه وبين أنداده من أطفال الحي. كلّ هذا يتوتر ذكر الأم وتذكرها في كامل مسار الرواية، إلى حدّ يتحوّل معه فعل التذكر هذا إلى نوع من اللازمة الإيقاعية التي تكشف البعد الدرامي للشخصية. وهو تذكر يقترن بتذكر بيتهم الريفي. ومقابل هيمنة حضور الأم المكثف يضمر حديث الذات الساردة عن الأب، حيث تختزل شكل وجوده ونهايته في هذا المقطع:"قد نصحني الوالد مرّة: التاجر فاجر. المسكين أبي عاش وليا من غير كرامات وكانت أرضه شحت وحيلته كمّت فقضى غمّا"(67)، في حين يتعلق بعضها الآخر بجوانب من المراهقة بلوّنها العاطفي، ومن الشباب تكشف عن بعض مناخاته وطقوس ممارسة الوجود"زمن الخوذات والليكس، القمنة والعقدات طويل الرقبة والأنيزات"(68).

وتبقى استعادة الذات الساردة لوقائع محنتها مطلع التسعينات، وما كان من رحيلها عن الوطن إلى المغرب فتونس طلبا للأمن، وقد صار وجودها مستهدفا ومهدّدا، هي الحكي المركزي، والإطار الذي يحوي سائر ذكرياتها الأخرى المتصلة بمراحل حياتها السابقة منذ الطفولة إلى الكهولة. وتتأكد مرجعية هذه التجربة/المحنة التي تشكّل القصة الإطار/ومدار حكي هذه الرواية، من خلال الفضاءات المعلنة في كلّ من الجزائر والمغرب وتونس، والتي تمتلك وجودها الحقيقي، وكذلك من خلال الشخصيات التي تعمد هذه الذات الساردة إلى ذكرها وتتميّز هي الأخرى بحقيقة وجودها الواقعي أسماء وألقابا وأدوارا اجماعية وثقافية.

5ـ الرؤية السردية وتعدّد الأصوات:

تعدّ الرؤية السردية/أو وجهه النظر (point de vue) المكوّن الثالث الذي يسهم إلى جانب الزمن والصيغة – في تشكيل أنساق الخطاب السردي وبلورة بنائه. وقد مثّلت– ولا تزال– إحدى القضايا الأساسية التي شغلت كتّاب الرواية ونقادها على حدّ سواء، ممّا يعلّل كثرة الجدل حولها، ومن ثمّ تعدّد المقاربات المفهومية لها، وتشعّبها، بسبب اختلاف المرجعيات المعرفية التي يشكل في ضوئها هؤلاء تصوّراتهم النظرية لها، على الصعيدين الإبداعي والنقدي في آن (69).

فقد اكتنف هذا المصطلح نوع من الغموض والإلتباس، باعتبار تعدّد الدلالات المتصلة به، إلا أنّ ذلك، لايحول دون التأكيد على أنّ مدار"الرؤية" في مجال النقد الروائي يتمثّل في تلك "العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية" (70). وهي العلاقة التي يمثّل فيها موضع

السارد/وصوته محور الرواية، إذ "بدون سارد لا توجد رواية"(71)، كما أنّ بدونه"سيبقى الخطاب السردي في "حالة احتمال"، ولن يتحول لحقيقة مادمنا لا نستطيع تصوّر حكاية بدون سارد"(72).

غير أنّ ما يجدر الإلماع إليه– في هذا السياق– هو أنّ "السارد"ليس أبدا الكاتب، ولكنّه دور مخلوق ومتبنّ من طرف الكاتب. شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب"(73). فيكون تبعا لذلك تلك الشخصية التي يتوّسل بها المؤلف لتشكيل عالمه الحكائي.

وتتميّز بنية الخطاب السردي لرواية:"تماسخت دم النسيان"، بقيامها على نوعين من الرؤية السردية، تتجاوران وتتدخلان وتتراوحان داخل أنساق الخطاب: أولهما الرؤية من الخلف وينجزها راو كلاسيكي عليم، يعكس انفصال الكاتب عن شخصياته" ليس من أجل رؤيتها من الخارج، رؤية حركاتها والإستماع إلى أقوالها، ولكن من أجل أن نعتبر رؤيته موضوعية ومباشرة لحياة شخصياته النفسية"(74). ويصوغ حكيه بضمير الغائب من خلال تركيزه على الشخصية المركزية للرواية. وهي شخصية كريم. ونمثّل لهذا النوع من الرؤية السردية، بهذا المقطع:" وجد نفسه في العراء يعسوبا، كأنّ حركة المنتظرين المحمومة لا تشمله، وفي الظهر برودة تجتاحه إلى قفاه، وفي مشمّة وقف متلمسا ذاته في فراغ من حوله يمتدّ بلا نهاية"(75).

أما ثانيتهما فهي الرؤية مع التي تهيمن على الخطاب السردي. وهي نفس رؤية الشخصية المركزية،" وهاته الشخصية" مركزية" ليس لأنّها ترى في المركز، ولكن فقط لأنّنا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش الأحداث المروية"(76).

وتأخذ هذه الرؤية التي تصوغها شخصية كريم المركزية بعدا ذاتيا، حيث يعرض فيها العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي، وذلك باعتبار أنّ شخصية كريم تمثّل البؤرة السردية الأساسية من بداية الخطاب إلى نهايته. وهي لا تقدم لنا منظورها التبئير (la focalisation) والسرد معا وكذلك ذات كليهما في آن، ممّا يعلّل هيمنة الحكي الداخلي، الذي تتولّى شخصية كريم نظمه، عبر استخدامها ضمير المتكلّم المفرد"أنا"، بالأساس، ونمثّل له بهذا المقطع:"... البارحة رأيت أمي، غير أني لم أعد أذكر بيتنا، ربما ضللته كصراط، أما النجوم فلم تكن في السماء فتحندست عني المسالك. دخلت البيت التي جميعا سكناها، فلا أحد فيها غير برنوس أبي اتخذ في كل غرفة لون صوف كانت لأغنام توحشّت فنبتت لها أنياب بفعل ما تهجنّت من الماعز ومن الذئاب أو الكلاب البرية"(77)، كما يعمد إلى استخدام ضمير المتكلّم الجمع:"نحن"، ليؤكّد على تفاعل الأنا/والآخر، الذاتي/والجماعي، يقول:"حياتنا نعيشها بخياراتنا وحين نساوم عليها لا يبقى لنا سوى المواجهة:"(78)، وذلك إلى جانب استخدامه ضمير المخاطب"أنت"، في صوغه لمقاطع الحوار الداخلي ممّا يكثف البعد الذاتي للخطاب السردي/عامّة والرؤية السردية خاصّة، كما في قوله:"وكم هاجت رغبتك أحتاج فيها ثغور جسدها، وطوح

حصونها المرابطة فيها دون شرف دم الخطيئة المقدّس. فقدّمت عيناها مراسم الإجلال لنظراتك النشوى بمذاق دم التفاحة.. ثمّ أغمضت لك لسريان ألم اللدعة لذة الإختراق"(79).

وتتداخل هذه الضمائر السردية: أنا/نحن/أنت في مقاطع كثيرة لتكشف أنّ الناظم والمبئّر للسرد واحد:"هو كريم، وأنّ ما يتغيّر هو السرد والتبئير. وهو ما نمثّل له بهذا المقطع:"أنّها تخجلني، كلّما بحثت عنك لأراك من خلالي عكستني بوجه كالح وملامح منهزمة، فتضحك مني هازئا ولا تأخذك شفقة بي..."(80).

وقد أنتجت هاتان الرؤيتان السرديتان:"من الخلف"، و"مع"،نوعين من الخطاب السردي: خارجي للأولى، وداخلي للثانية، يتجاوران ويتناوبان، ويتدخلان، لكون الشخصية المركزية التي تمارس الكتابة، وبالأساس الرواية، ومن خلالها نتعرف على وجوانب مهمّة من قصة حياتها، سواء عندما تركز على ذاتها أو على محيطها، باعتبار تفاعل هذين العنصرين في عملية الكتابة وتكاملها.

وقد أسهم هذا التعدّد في الرؤيات والأصوات السردية إلى حدّ كبير في جعل الحكي يقدّم لنا من الداخل، كما أنّه أضفى على بنية الخطاب السردي لهذه الرواية قيمة جمالية.

تتميّز بنية الخطاب السردي لرواية"تماسخت دم النسيان"، للكاتب الحبيب السائح بطابعها الحداثي الذي تجلى في تعدّد الأزمنة وتداخل أنساقها، وإن كانت الهيمنة للزمن الإستذكاري بسبب اشتغال الكاتب على فعل التذكّر في استعادة مراحل من تاريخ أناه الوجودي الذي يتعالق وأناه الجماعي لتاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، ممّا يكشف عن تعالق الميثاقين الروائي/التخييلي، والسيرذاتي/المرجعي، وتفاعلهما في تشكيل عوالم الحكي. كما يكرس تعدّد صيغ الخطاب وتنوّع أنساقها هذا الطابع الحداثي، حيث أنتج تنوّع الصيغ خطابات متعدّدة يتقاطع فيها الذاتي والموضوعي، الروائي والتاريخي، المتخيّل والمرجعي، الواقعي والعجائبي، الشعري والصوفي. وهي خطابات أغنت بنية خطاب هذه الرواية جماليا ودلاليا وشكلت تنويعات له. وقد تجلّت في ثلاثة أنماط من الصيغة هي: الخطاب المسرود، والخطاب المعروض، والخطاب المنقول، مع للخطاب المسرود الذاتي باعتبار اشتغال الكاتب المكثّف على الذاكرة فضلا عن كون الذات تشكل موضوع التبئير والسرد في آن. وقد وسم التعدّد والتداخل الرؤية السردية التي انبنت على نوع من المراوحة بين الرؤية من الخلف، والرؤية مع، وإن هيمنت هذه الأخيرة فبسبب هيمنة شخصية كريم، تمارس التبئير والسرد معا، فضلا عن تشكيلها الموضوع الأساسي لكل منهما.

كلّ هذا، يكشف أن جماليات بنية الخطاب السردي لرواية "تماسخت"، لاتتأسّس على منطق التعاقب وإنّما على منطق يستمّد نظامه من فوضاه السردية، علامة دالّة على فوضى جزائر التسعينات، وقد سادتها أجواء الفتنة، ومناخات المحنة.

الهوامش:

(*) قدّم هذا البحث ضمن فعاليات الملتقى الدولي الأول" لتحليل الخطاب الذي نظمته كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة ورقلة، الجزائر، أيام 11-12-13 مارس 2003، وقد نشر بمجلة"عمان"، "الأردن"، عدد 99-2003.

1) الحبيب السائح: تماسخت دم النسيان، دار القصبة للنشر، الجزائر2002-254ص.

2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء1989-22ص ولمزيد التعمّق في نظريات الخطاب، وما انبنت عليه من مقاربات مفهومية، يمكن الروجوع إلى المراجع النقدية التالية:

-Tzevetan Todorov : les catégories du récit littéraire ,in communications , n°8,1966.

-Gérard Genette : Discours du récit, in figures III , ed. Seuil, Paris, 1972.

-D.Marngneneau ; initiation aux méthodes des discours, ed. hachette Université, Paris, 1976.

-Jean Caron : Les régulation du discours, PUF, Paris , 1983.

-Gérard Genette : Nouveau discours du récit, ed. Seuil, Paris, 1983.

3) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985-ص32.

4) Gérard Genette : Figures II ; ed. Seuil Paris. 1972, pp10-11.

5) Tzevetan Todorov : Poétique, ed. Seuil, Paris,Points, 1973, p.p25-26

6) Ibid : p19.

7) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،.. سبق ذكره.. ص7.

8) المراجع نفسه: ص46

9) انظر: الشكلانيون الروس،نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى، 1982، توماشفسك: نظرية الأغراض، ص180.

10)Tzevetan Todorov : Les catégories du récit littéraire , in communications, n° , 1966 ,p165.

11) سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي،.. سبق ذكره،ص33.

12) Gérard Genette : Discours du récit , in Figures III ,…p74.

13) آلان روب غريبة: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، وانظر كذلك:

R.Bournef-R.Ouellet :L' univers du roman, ed. Puf,Paris, p128

14)انظر قائمة بأهّم البحوث التي أنجزت حول الزمن الروائي في اللغات الفرنسية والإنغليزية والألمانية والروسية ضمن بحث:

Tzevetan Todorov :Qu' est ce que le structuralisme ? In Poétique, p53. 1968Ed. Seuil, Paris.

وكذلك كتابي:

- برسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، بغداد، دار الرشيد للنشر،1981.

- مويرا يدوين: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة، دار المصرية للتأليف والترجمة،(د-ت).

15) انظر على سبيل الذكر لا الحصر:

Bakhtine Mikhail : La poétique de Dostoivski, traduit par Isabelle Kolitcheff, Paris, ed.le Seuil, 1970.

Propp Vlademir : Morphlogie du conte, traduit par Todorov et autres, Paris , ed. le Seuil , 1965.

16) Todorov Tzevetan : Poétique, Paris, ed. le Seuil, Point, 1973,p82

17)Formalistes Russes : TThéorie de la littérature, paris, ed, le Seuil ; pp267-268.

18) Ibid : pp267-268.

19) Barthes Roland ; le degré zéro de l' écriture, Paris, ed le Seuil, 1953,pp25-26

وانظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي:.. سبق ذكره،ص111.

20)المرجع السابق: ص111.

21) Butour (Michel) : Essais sur le roman, Paris,ed, Gallimard, 1964,pp116-117.

22) Todorov (Tzevetan) : les catégories du récit littéraire,in comminications,n°8,1966,p139.

وانظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي... سبق ذكره،ص111.

23) حسن بحراوي: بنيةالشكل الروائي.. ص115.

24) انظر: Todorov(Tzevetan) : Poétique,Paris ed. le Seuil, point,1973, pp53-54-55

حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، سبق ذكره،ص115.

25) انظر: Genette(Dérard) : FiguresIII, Paris, ed. le Seuil,1972.

26) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،... سبق ذكره،ص119

27) الحبيب السائح: تماسخت... ، ص253.

28) الرواية:ص19

29)حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،... ص133.

30) انظر: Genette(Gérard) : Figures III, ...p82.

31)حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،... ص133.

32) انظر: Lintvelt : Essai de thpologie narrative, Paris ed. José Corti 1981,p54

33) الحبيب السائح: تماسخت،... ص26

34) الرواية:ص45.

35) الرواية:ص152.

36) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،...ص120.

37) الحبيب السائح: تماسخت،... ص215.

38) الرواية: ص240

39) الرواية: ص214.

40) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص193

41) المرجع نفسه، ص195

42) C.Cerbrat.Oreéchions : énonciation de la subjectivité dans le langage, Paris.Armand Colin,1980,p118.

وانظر كذلك:

Coquet (J.Claude) : les modalités du discours,in « langages,n°43,1976

P64. »

43)Todorov(Tzevetan) : Les catégories du récit littéraire, in comminication ,n°8,1966,p149.

انظر كذلك:

Todorov(Tzevetan : Littératures et signe, Paris, Larousse,1967,p83,

Poétique,Paris, ed. le Seuil/Point,1973,p19

44) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،.. ص197.

45) المرجع نفسه

46) المرجع نفسه

47) الحبيب السائح: تماسخت،.. ص5

48) الرواية: ص254

49) الرواية: ص27

50) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،.. ص197

51) الحبيب السائح: تماسخت،.. ص202

52) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،.. ص197

53) الحبيب السائح: تماسخت،.. ص243

54) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،.. ص197

55) الحبيب السائح: تماسخت،.. ص13

56) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،.. ص198

57) الحبيب السائح: تماسخت،.. ص20

58) الرواية: ص38

59) الرواية: انظر الصفحات 45-74-75-144

60)الرواية:ص152

61) الرواية:ص184

62) الرواية:ص143

63) الرواية:ص114

64) الرواية:ص179

65) الرواية:ص144

66) الرواية:ص123

67) الرواية:ص13

68) الرواية:ص20

69) يمكن الإشارة إلى أبرز الدراسات النقدية التي تناولت مفهوم الرؤية السردية أو وجهة النظر، فيما يلي:

* Bourneuf/Ouellet ; L'univers du roman,ed.Puf,Paris,1981.

*F.V.Rossum-Gyum : Point de vue en perspective narrative,in Poétique,n°4,1970.

*J.Linvelt : Essai de typologie narrative, ed.José Corti, Paris,1981.

*W.Booht : Distance et points de vue in poétique du récit : Seuil/Points,Paris,1977.

*T.Todorov : Les catégories du récit littéraire, in communication,n°8,1966.

*Littérature et signification, ed,larousse, Paris.1967.

*Gérard Ganette : Figures III,Seuil/Coll.Poétique,1972.

*بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة، عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981.

70) انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،.. سبق ذكره، ص70.

71) عبد الحميد عقار: وضع السارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد الأول،1985،ص24.

72) Françoise Van Rossum, Guyon : Critique du roman, ed.Gallimard,Paris p101.

73) W.Kayser : Qui raconte le roma, in Poétique du récit,ed.Points Paris,p71.

74) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،..ص289

75) الحبيب السائح: تماسخت، ص21.

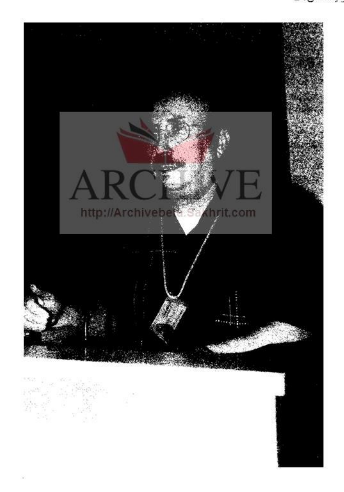
76) عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة، فصول، عدد خاص: زمن الرواية، المجلدII، العدد الرابع، شتاء، 1993 ص172

77) الحبيب السائح: تماسخت، ص10

78) الرواية: ص24

79) الرواية: ص43

80) الرواية: ص14-15.



عمر بلمقنعي

استراتيجية الاستلهام في انفتاح النص الروائي

"رمل المايا" أنموذجا

المقدمة:

إن الهزائم المتتالية التي قسمت ظهر الأمة العربية، جعلت المثقفين العرب يشعرون بخيبة أمل مريرة، لما تتصف به هذه الهزائم من تكثر.

فهي هزائم ثقافية، وسياسية، وعسكرية، إنها هزائم حضارية شاملة، ومن ثم أدركوا أن العودة إلى التاريخ، ضرورة لا بد منها، وبات استنطاق التراث حاجة ملحة، فاستنطقوه، وسألوه، وساءلوا معه الذات العربية وسبروا أغوارها، ومكاس قوتها وضعفها، إنهم فتشوا في الماضي، انطلاقا من الحاضر، فوضعوا أيديهم على مكمن الداء المؤلم. ألم حرج الأمة العربية الغائر حتى العظم. وانطلاقا من هذا المفهوم، جاءت رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للأعرج واسيني، محاولة إكمال الحكاية، وكشف المسكوت عنه.

فانطق "دنيا زاد" السارد الوحيد الذي يمكنه قول الحقيقة، بعدما فشلت شهرزاد في سردها، لأن سردها الحقائق يغضب الملك، ومن ثم يأمر بقتلها، وينفرط عقد السرد، "دنيا زاد، تفاحة الكتب الممنوعة ولبوءة المدن الشرسة، كانت تعرف السر الوهاج..."(1).

إن "واسيني" لم يعد كتابة "ألف ليلة وليلة" بقدر ما اتخذها كاستراتيجية للعلمية السردية، التي أذكت في النص السردي حركية رهيبة، أقل ما يقال عنها أنها انشطارية، جعلت النص يكسر قيود الانحباس، ويستعيد قوته السردية من جديد، ليكمل المسير ويتوالد ثريا بالدلالات، مسجلا لجملة من العلائق، والبنى السوسيو- نصية المختلفة.

مخطىء من يعتقد أن الأحداث انتهت بانتهاء الليلة الواحدة بعد الألف. ومخطىء كذلك من يظن أن الملك شهريار قد أشبع رغبته من الأستماع إلى القص.

من هنا نجح الأعرج واسيني في نفخ الحياة في نصه السردي الحديث، عندما جعل شهريار يطالب بإكمال الحكاية، بل ويلح في الطلب عليها، شرط أن تكون هذه الحكاية غير التي روتها شهرزاد، فهو يقول لدنيا زاد "أحك ولا تكرري ما قالته الدابة وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمته أعناق بيت الحريم ونساء الحر ملك. شهرزاد كانت دابة الغواية وسالفي كان الأحجية السخيفة، أحك"(2).

إن "واسيني" في هذه الرواية يتكىء على استراتيجية "الاستلهام" لا ليعيد سرد أحداث تاريخية، بل لإنتاج بنى اجتماعية وسياسية وثقافية من خلال تشابه السياق الذي انتج فيه النص الروائي الجديد، بسياقات عربية قديمة، أنتجت فيها نصوص إبداعية. ومن ثم كان "الاستلهام" يشكل انفتاحا للنص السردي الجديد، على النص القديم، منتجا بنى نصية جديدة تقوم على نقد السائد كتابيا، وعلى التاريخ والوعي.

ولكي تتجلى لنا هذه الاستراتيجية "الاستلهام" في رواية "رمل المايا" جيدا، ونقف على ثمار هذه الاستراتيجة، ونمسك بخيوطها ومن ثم الظفر بمعرفة ما استفاد منه نص واسيني، وجب علينا رصد محطات هذا الاستلهام في الرواية.

1- استلهام البنية السردية لألف ليلة وليلة:

حافظت رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" على البنية السردية لألف ليلة وليلة. وتركت مادة الحكي، باستثناء إعادة سردها لحكاية "معروف الإسكافي" تتألف الرواية كألف ليلة وليلة من حكاية إطارية. تضم حكايات ثانوية، فثمة راو مفارق لمروية وهو دنيا زاد التي تتقمص دور شهرزاد، بوصفها رواية لكل الحكايات. وثمة أيضا مروي له، هو شهريار بن المقتدر بالله، صنو شهريار، وحفيده. وقد تولد عن الحكاية الإطارية التي حافظت عليها الرواية حكايات ثانوية كثيرة، كحكاية البشير المورسيكي، وابن رشد، والحلاّج، وسقوط غرناطة، وأبي الغفاري، وبوذان القلعي...إلخ.

إن الليلة السابعة بعد الألف، التي تسرد الرواية ما حدث فيها، تشبه إحدى ليالي ألف ليلة وليلة، من حيث كونها حكايات كثيرة مثل (دنيا زاد تروي لشهريار بن المقتدر أربع عشرة حكاية، المورسيكي يروي حكاية البشير، البشير يروي حكاية حمود الإشبيلية، البشير يروي حكاية صلب الحلاج، البشير يروي حكاية ابن رشد، البشير يروي حكاية أبي ذر الغفاري مع معاوية بن أبي سفيان، البشير يروي حكاية أهل الكهف، الراعي يروي حكاية الخضر، المجذوب يروي حكاية البشير، المجذوب يروي حكاية ماريانا، ماريوشا تروي حكاية بوذان القلعي،

ماريوشا تروي حكاية المجذوب، المجذوب يروي حكاية عمي الطاووس).

يشير ما سبق إلى أحد مظاهر السرد في ألف ليلة وليلة، وهو تعدد الرواة، والمروي والمروي له، ويضاف إلى ذلك المظهر السردي الحكائي، هي التعدد على مستوى الراوي فقط، وبقاء المروي مفردا. فحكاية المورسيكي وهي الحكاية الرئيسية التي تولدت عنها الحكايات الأخرى، يرويها رواة متعددون، كالمجذوب الذي يروي حكاية البشير عن أحد القوالين، والعلماء السبعة، والرجل ذي اللحية، وماريوشا والراعي، والبشير نفسه الذي روى قسطا من حكايته.

إن استلهام البنية السردية لألف ليلة وليلة جعل النص الروائي ينفتح على مسارات سردية مختلفة، نهضت من خلالها جملة من الحكايات الثانوية داخل البنية الإطارية. هذه الحكايات التي أدت إلى إنتاج دلالات جديدة، وقيم جمالية ما كان النص لينتجها لولا هذه الاستراتيجية "فإنتاج النص بشكل مختلف عن إعادات الإنتاج يسهم بشكل كبير في جعل النص منفتحا على الإنتاج الدلالي والجماعي"(3).

لقد أعطت استراتيجية استلهام البنية السردية لألف ليلة وليلة في رواية واسيني قدرة سردية طويلة النفس تمثلت في توالد الحكايات داخل إطار رئيسي تؤدي في مجملها إلى الحكاية المركزية، وتعود كل خيوطها إلى الرواي الرئيسي رغم تعدد الرواة داخل النص الروائي.

وهكذا، "فإن القاص المتأخر في الزمن يريد أن يحطم هذا السابق، بإنشاء نص جديد، يستولي به على جمهور هذا النص، ويريد أن يصبح هو بديلا لشهرزاد. ويتخلص من قلق التأثير الذي يشعر به... فتنشأ العلاقة الجديدة. علاقة التوالد التي تعلق فيها القلص بالنص الأصلي، لكنه يغير ويبدل فيه"(4).

2ـ استلهام الشخصية الحكائية:

يلاحظ الباحث وجود طريقتي لاستلهام الشخصية الحكائية. فأما أن يحول الروائي الشخصية الحكائية إلى شخصية روائية، فتنتقل الشخصية الحكائية من السرد الحكائي إلى السرد الروائي، حاملة معها اسمها الشخصي، وملامحها الرئيسية، وإما أن يغير الكاتب وصفاتها، فتستبدى داخل السرد الروائي في صفات جديدة، تصور في ضوئها شخصية بطل الرواية يرمز البشير المورسيكي بطل الرواية، لواسيني الأعرج المناضل الثوري. فهو يتقاطع مع الشخصيات الثورية في التاريخ العربي، كشخصية ابن رشد، وشخصية أبي ذر الغفاري وشخصية الحلاج. كما يتقاطع مع بطل الحكاية على مستوى الخيال، وهكذا تبدو شخصية البشير المورسيكي محددة ببعدين: بعد واقعي يتجلى في الشخصيات التاريخية، وبعد خيالي، سنكشف عنه بعد قليل الأمر الذي يدل على

تداخل الواقع والحكائي.

يشبه المورسيكي بطل حكاية السندباد من حيث التعرض أثناء الرحلة إلى شتى أنواع المصاعب والعقبات، ثم ظهور المساعد في اللحظة المناسبة، وتقديم العون للبطل الذي ينجو من مأزق ليقع في آخر وهكذا.

لقد اضطر المورسيكي إلى مغادرة غرناطة، موطنه الأصلي، تحت ضغط محاكم التفتيش، وملاحقتها الناس، حيث تعرّض لمخاطر كثيرة كمحاولة "المارانوس اليهودي" قتله وتعرض بعد انتصاره على المارانوس لمحاولة قتل من رجلين ضخمين من أنصار المارانوس. ولكن الرجل الملثم "المساعد" ينقذه في الوقت المناسب، ويقدم له خشبة يركبها ويغادر السفينة ليصل إلى شاطىء مهجور بمساعدة السمكة الذهبية، كما هو الحال في الحكايات الخرافية.

من الواضح أن الوحدة السردية السابقة المتعلقة برحلة المورسيكي، التي بدأت من غرناطة وانتهت على الشاطىء، تشبه كثيرا ما يتعرض له بطل الحكاية من مخاطر "تنتهي بالنجاة بفضل ظهور المساعد أو المنقذ"(5).

إن شخصية المورسيكي، بسبب تداخلها مع شخصيات كثيرة، أقرب إلى الشخصية المعنوية كما حددها "غريماس"، أي أنها الشخصية التي "تتخذ مفهوما جديدا يهتم بالأدوار. ولايهتم بالذوات المنجزة لها"(6). ولذا انصب اهتمام السرد على أفعالها، أكثر من الإهتمام بمظهرها الخارجي.

إن ما يسوغ تصوير شخصية "البشير المورسيكي" في ضوء بطل الحكاية هو أن هذه الشخصية مجرد فكرة. وهذا ما عبر عنه "البشير" نفسه حين قال:"أما أنا فـــ... لست شيئا سوى ذاكرة لا تباع ولا تشترى أيها السادة"(7).

"إن البطل الخرافي يعيش حلما متواصلا. ولا يحس بالزمن الذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به، فيرحل إلى أمكنة بعيدة في مسالك نائية، ويبحر في بحار مجهولة، ويسحر أو يسجن، ويحب ويتزوج، ثم يعود إلى مسقط رأسه كأن الزمن لم يؤثر فيه"(8)، ينطبق هذا القول على "البشير المورسيكي" الذي يشبه البطل الخرافي، من حيث عدم تأثير الزمن فيه فقد عاش في الكهف ثلاثة قرون ونيف، ثم بعث من جديد "سأله شهريار بنوع من الخبث الظاهر. تقول يا السي البشير أنك مورسيكي، نعم يا سيدي، أجاب البشير بدون أي تفكير. واصل الحكيم، وتقول أنك قادم من الأندلس، وأنك كنت تعيش في غرناطة قبل ثلاثة قرون، ابتسم البشير. نعم لقد غادرتها سنة 1687. أنا لا أضيع التواريخ يا سيدي، لكن يا البشير، أضاف شهريار بن المقتدر نحن في سنة1987. والسنة تكاد تنقضي. أعرف يا سيدي !! هكذا قيل لي. لكن لم أشعر بأي فارق بين

هذا العصر وذاك"(9).

إن رواية "الفاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لم تقدم بطلا خرافيا كما هو في الحكاية الشعبية، بل استعانت بالبطل الخرافي لتصوير شخصية البطل المغموسة في التاريخ والواقع والموزعة بين الخرافة والحقيقة. "فالإعتماد على هذه الإشارات التاريخية. وذات المرجعية الواقعية يقدم ضمن بنية روائية متخيلة. إن العالقة تبعا لذلك تأخذ علاقة جدلية بين المتخيل والواقعي، وضمن هذه العلاقة ينبني النص وينتج دلالته الفكرية والفنية معا"(10).

3- استلهام أحداث السقوط:

تسرد رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" أحداث السقوط في التاريخ العربي، التي تبدأ –حسب الراوي– من الحاكم الرابع عثمان بن عفان. وتنتهي بالعصر الحديث، الذي يشهد تسلط –"بني كلبون" على البلاد. وتعرض الرواية لإجهاضات المحاولات الثورية التي قام بها أبو ذر الغفاري، وابن رشد، بالإضافة إلى سرد أحداث سقوط غرناطة. التعذيب الذي تعرض له الناس على أيدي محاكم التفتيش في الأندلس، بعد سقوط الحكم العربي. لقد استلهمت الرواية أحداث السقوط في التاريخ العربي، لتؤكد أن الحاضر المعيش –حاضر–جملكة "نوميدا أمدوكال" ليس إلا امتدادا للتاريخ العربي في جانبه المظلم، جانب القهر والاستغلال والظلم والتسلط. إن قامة الحاكم الرابع عثمان بن عفان – بحسب الراوي– تشبه قامة ملوك هذا العصر(11).

ويقول البشير الموريسكي بعد سماعه قصة سيدنا الخضر من الراعي: "ما الذي يغير من الزمن القديم حتى الآن. ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد؟؟؟ إيزابلا كانت لا تتنفس إلا روائح الموت، فرديناند كان ينام على جلود المارانوس والموريسكيين.

ما الذي تغير؟؟؟ نفس الأقاصيص ونفس الأحجيات، ونفس العقلية الغائبة بين غرناطة ونوميدا– أمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير (أبو عبد الله)"(12). وإذا كان أبو عبد الله محمد الصغير باع غرناطة للقشتاليين، لقاء جسد إيزابيلا والقشتليات. فإن الحاضر ليس بأفضل من الماضي، وما حدث في الماضي يستمر في الحاضر. فهاهي البلاد تسلم من جديد في العصر الراهن لبني كلبون "قوم قادمون من الشمال، يأكلون الحجر والتراب، الأخضر واليابس، النور والفرح، يزرعون الموت في المدن الهادئة، والظلام في أحشاء النساء..."(13). ولا يختلف الحكيم شهريار بن المقتدر بالله. حاكم جملكية نوميدا أمدوكال عن أجداده، فهو خائن مثلهم، وصورة طبق الأصل عنهم، إنه عميل أجنبي، يضلل الشعب، ويزيف الحقائق.

إن ما شهده الماضي من صراع على السلطة بين الآباء والأبناء والأحفاد، يستمر

في الحاضر فيقتل "قمر الزمان" أباه شهريار بن المقتدر بالله، ويعتلي العرش بمساعدة الأجانب، وقد عبر البشير الموريسكي عن الفترة المظلمة في التاريخ العربي بقوله "كان يصرخ "الحلاج"، وكانو يبيعون البلاد للأتراك والفرس. قالوا. خذوا البلاد وأعطونا الذهب والكرسي والغلمان، ولا تخلعوا عنا الحكم، لكنهم في لحظة الهوس بدأوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر. المعتصم، المتوكل، المنصور، قتل أباه واعتلى خلاعة الكرسي، وانتهى مسموما، المستعين... المهدي، المعتمد، الموفق، المعتضد، المقتدر أحد الأجداد الذي ما يزال دمه يسير في وجوه حكام هذا الزمن الأرقط. في قلب كل واحد منهم المقتدر القاهر الاهوج الذي انتهى في كيس قمامة. تركوهم يتقاتلون ليرموهم في أقرب مزبلة على أطراف بغداد وأشعلوا النار في المدينة والعباد. القلة التي صرخت في المدينة. نفيت خارج الاسوار، وقتلت في الفلوات دهسا بالجياد، أو دفنت حية عارية، أو صلبت يا سيدي العظيم"(14).

لقد استحضر الكاتب شخصية عاشت في الماضي وجعلها تعيش في الحاضر، لإظهار امتداد الماضي إلى الحاضر، مستفيدا من قصة أهل الكهف التي اتخذها أداة فنية لتحقيق غايته.

4ـ استلهام القصة الدينية:

يستفيد "واسيني" من قصة أهل الكهف في بناء أحداث قصة "الموريسكي" بطل الرواية، ويخرج به في أحداث تشبه الأحداث التي نجدها في قصة أهل الكهف.

فالبشير الموريسكي –قبل المجيء إلى الكهف– كان يعيش في حي البيازين –أحد أحياء غرناطة. وحين بدأت محاكم التفتيش بملاحقة الموريسكيين هرب من الحي، متوجها إلى "الماريا" ثم غادرها إلى بلاد أخرى. وخلال رحلته تعرض إلى مخاطر جمة، ولكنه نجا منها بأعجوبة. ثم قذفته الأمواج إلى شاطىء مهجور. حيث عثر عليه الحكماء السبعة، وحملوه إلى كهف قديم، وطلبوا منه أن يبقى فيه حتى يحين موعد خروجه منه. استيقظ بعد ثلاثة قرون ونيف، وخرج من الكهف، فوجد بانتظاهر راعيا أخذه إلى جملكية "نوميداأمدوكال" التي يحكمها شهريار بن المقتدر بالله.

يتضح أن "واسيني" يبني قصته على الوحدات السردية الأساسية في قصة أهل الكهف وذلك بالنظر إلى ما ذهب إليه "رولان بارت" من ضرورة تقسيم القصة إلى وحدات بالإستناد إلى الوظائف(15).

وردت القصص في القرآن الكريم لتقديم الموعظة والإعتبار بما حدث للأقوام السابقة، لذا "تميزت هذه القصص بأنها أقرب إلى الأخبار والتاريخ منها إلى القصة الفنية"(16)، ومال السرد القرآني نتيجة لذلك إلى الإيجاز والتكثيف وعدم الإطالة، أما السرد الروائي فقد عني بالتفصيلات،

ورصد تفاصيل الحدث بدقة، معتمدا في ذلك الخيال الذي مد الأحداث بالحركة، وولد أحداثا جديدة. وأفعالا سردية أخرى. "وقد ارتكز السرد الروائي المشارك أي الذي يروي بضمير المتكلم، ويشكل شخصية محورية"(17).

ترتكز طريقة استلهام الرواية للقصة الدينية إلى الإختلاف والمشابهة، فالبشير المورسيكي يختلف عن أهل الكهف في أنه أثناء نومه حلم بما حدث في الليلة السابعة بعد الألف، التي تضمنت أحداث السقوط في التاريخ العربي. "سقوط غرناطة ونفي ابن رشد، وأبي ذر الغفاري، وصلب الحلاج".

يقول المورسيكي "ما وقع لي ليس بعيدا عما حدث لأهل الكهف، الفارق بيننا هو أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الإستيقاظ، بينما ما حدث لي، هو بعيد عن هذا كله. فقد عشت جحيما مخيفا طوال الليلة السابقة التي لا أعلم كم دامت قبل أن تنطفىء"(18).

أما المشابهة بين القصتين فتصل إلى حد التداخل أحيانا، وذلك عن طرق استخدام إشارات تشي بين القصتين، كقول الحكماء السبعة بأن الكلب الذي كان ينتظر البشير أن بناء الحدث الروائي المتمركز على الصراع بين الخير والشر، قد شيد على المفاصل الرئيسية للقصة الدينية، بهدف إظهار أن التاريخ البشري ليس إلا تاريخ صراع بين قوى الخير وقوى الشر.

5ـ استلهام الفكر الديني:

– استلهام فكرة المخلص:

لعل الدافع إلى استلهام فكرة المخلص عن طريق إسقاط شخصية المخلص على شخصية بطل الرواية هو تصوير الروائي "واسيني" لمجتمع يعج بالفساد والاضطهاد والظلم. مما استدعى ظهور المخلص الذي تبنى عليه الجماعة آمالا كبيرة، وتتطلع إليه على أنه رجاؤها في الخلاص من الظلم والاضطهاد. إن السر أمل الشعب في الخلاص –لذا فإن ظهوره كان أشبه بظهور الأنبياء والقديسين والأولياء. ولقد مهد "واسيني" لظهوره بالحديث عن الفترة التي سبقت ظهور المورسيكي، وانتظار الناس الطويل له، وتلهفهم على خروجه.

فالبشير المورسيكي قاده "الحكماء السبعة" إلى الكهف، ووضعوه هناك وقالوا له "ثم وحين تستيقظ انتزع الصخرة الكبيرة من الممر، وستجد من يقودك إلى المدينة، ويفتح أمامك أبواب المستحيل"(19).

وحين خرج من الكهف أخبره "الراعي" بأن الناس ينتظرون قدومه "منذ أكثر من ثلاثة قرون"(20)، وأن صفاته جاءت موافقة لما ذكرته "كتب الأولين والفقهاء وذوا العلم المكين"(21)، إنه المخلص ومنقذ الأمة من الظلم والاستبداد. إن ظهور البشير المورسيكي في المدينة لم يعد الأمل في الحرية والإنعتاق للناس فقط، بل أعاده للنص السردي كذلك حيث بمجيئه تتواصل الحكاية، وتنفتح على انعطافات

سردية كثيرة.

لذلك قال له "الراعي" وهو يصحبه إلى المدينة "نبضك يا سيدي العظيم يملأ أصداء المدينة بكاملها. لو تأخرت ساعة واحدة، ستموت الرعية كلها...؟؟؟"(22).

لقد ظهر "البشير" بعد غياب طويل ليعد الرواية إلى مسارها الحقيقي، بعد أن زيف الوراقون، وكتاب السلاطين والملوك التاريخ، وحقيقة ما حدث. بدأ من سقوط أبي ذر الغفاري، ومرورا بسقوط غرناطة، انتهاء بعام 1978 الذي شهد سقوط الوطن في يد "بني كلبون" على حد قوله.

6- استلهام الشخصية التاريخية وأشكال تقديمها:

تخضع الشخصية التاريخية المستلهمة لمنطق السرد الروائي وخصائصه، فتصبح شخصية روائية، كأي شخصية أخرى، ويتم تقديمها بثلاث طرق. فأما أن تقدم بوساطة الراوي، وإما أن تقدم بوساطة الشخصيات، وإما أن تقدم بوساطة نفسها.

أ- بوساطة الشخصيات:

"يستخدم ضمير المخاطب في حالتين، أولهما رفض الراوي الإفصاح عن الكلام المتعلق بالشخصية، أو عدم قدرته على الإدلاء به، وثانيهما كذب المتكلم، أو محاولة إخفاء شيء ما، أو عدم معرفته ما حدث له".

لقد استخدم "واسيني" الحلم لإستحضار الشخصيات التاريخية، فدفع بطل الرواية إلى الكهف. وهناك جعله ينام فترة طويلة من الزمن حلم خلالها بأحداث السقوط في التاريخ العربي. منذ نفي أبي ذر الغفاري إلى صحراء الزبدة، وحتى صلب الحجاج. بالإضافة إلى ذلك قام "البشير المورسيكي" بسرد ما حدث له في الأندلس حتى خروجه منها، ولجوئه إلى الكهف.

لقد استخدم الراوي ضمير المخاطب ليبين: أولهما عدم معرفة صاحب الحكاية بما حدث له. فقد ظل البشير المورسيكي يسرد حكاية خروجه من الأندلس مستخدما ضمير المتكلم، حتى تقاذفته الأمواج، ورمته على الشاطىء فاقدا الوعي. فتوقف عن السرد وسرد له الراوي ما حدث له، بعد ذلك.

أما "الحلاج" فيخاطبه الرواي موضحا له ما يجهله "وظلت يا شيخنا تنزف. ستون ربيعا مرت عليك وأنت تموت وتحيا، بل قرونا. نامت في ذاكرتك وأنت تنزف تنزف. بقيت مصلوبا على خشبة. عروقك مست الأرض فدخلتها إلى الأعماق. دمك من ذلك الزمن لم يجف أبدا. بقي الصفاء يملأ عينيك"(24)، وثانيها الرغبة في سرد الحقيقة التي زيفها الوراقون ومؤرخو السلاطين والملوك.

فالرواي هنا يشبه -كما يقول ميشال بوتور- "المحقق البوليسي الذي يجمع كل المعلومات المتعلقة بشخص ما ليواجهه بها"(25). وهذا ما فعله "المورسيكي" الذي اتهم الوراقين، وكتاب الدواوين. من أمثال الطبري تزييف الحقيقية. ثم راح يسرد

الحقيقة مستخدما ضمير المخاطب الذي يزيل الشك، ويثبت الحقائق، ويتيح مواجهة الشخصيات التي غيبها الزمن. "ماذا فعلت أيها الطبري بقلمك؟؟؟ لماذا جردته من كل حنين وشوق لقد كنت وراقا كغيرك... كنت تظن يا أيها الطبري أن الزمن الذي يكذب دعواك لن يأتي أبدا. ها قد عدنا إليك نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب جلدت بالقاطيفا والمخمل الملون بألف لون ولون..."(26).

ب- بوساطة الشخصية التاريخية نفسها:

إذا كان المؤرخ في حديثه عن الشخصية التاريخية، يستخدم ضمير الغائب الذي يغيب الشخصية، ويقدمها من خلال وجهة نظر غريبة عنا، فإن بعض الروائيين سمح للشخصية التاريخية بالكلام والحوار مع الشخصيات الأخرى، وبتقديم تاريخها بنفسها. فظهرت الشخصية التاريخية في السرد الروائي. وهي تتحدث بضمير المتكلم. وهذا ما نجده في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف". حيث تحدث أبو ذر الغفاري عن حياته وسرد جزاءا من تجربته، وما حدث له في محنته مع الخليفة عثمان ومعاوية. وقد جاء استخدام ضمير المتكلم في سرد أحداث سقوط أبي ذر الغفاري متناسبا ومبدأ السرد الروائي. وهو سرد ما سكت عنه المؤرخون، وكتاب السلاطين والملوك. لذا فإن ما يسرده أبو ذر الغفاري لا يعرفه أحد غيره. ويجهله الراوي نفسه "البشير المورسيكي" الذي لا يعرف بالتأكيد ما حدث لأبي ذر الغفاري. وهو يعاني الموت في صحراء الزبدة التي نفي إليها. "أول ليلة من هذا الجحيم قضيتها في خباء مهلهل منصوب على تل الزبدة... لم يكن موت الرمال أرحم من عذاب الحاكم الرابع..."(27).

يؤدي استخدام "ضمير الغائب إلى الفصل بين ما مضى وما هو حاضر"(28). وبناء عليه تصبح الشخصية التاريخية شخصية منتمية إلى زمن مضى دون رجعة، زمن منقطع عن الحاضر انقطاعا كاملا. أما استخدام ضمير المتكلم فمن شأنه أن يقرب بين الزمنين الماضي والحاضر، ويجعل الشخصية حية تغادر الزمن الماضي، لتعيش في الحاضر من جديد. إن استنطاق الشخصية التاريخية في الرواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف". ودفعها إلى الكلام جاء تعبيرا صادقا على ما أكده السرد الروائي، من استمرار الماضي في الحاضر. فما حدث في الماضي يحدث في الحاضر، والسلاطين والأمراء، والحكام السابقون، يخرجون من قبورهم، ويعودون إلى الحياة في شخص الحاكم الجديد.

الهوامش:

1- رواية الفاجعة السابعة بعد الألف، الأعرج واسيني، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص5.

2- المصدر نفسه، ص7.

3- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز

الثقافي العربي، ص153.

4- تداخل النصوص في الرواية العربية، حسن محمد حماد، الهيئة المصرية للكتاب، ص100.

5- مرفولوجية القصة، ط1، فلادمير بروب، دت، عبد الكريم حسن وسميرة بن عمور، دار الشارع دمشق، ص74.

6- بنية النص السردي، د/حميد الحميداني، المركز الثقافي العربي، ص52.

7- الرواية، ص350.

8- السردية العربية، وعبد الله إبراهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، ص119.

9- الرواية، ص360.

10- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص141.

11- الرواية، ص41.

12- المصدر نفسه، ص66.

13- المصدر نفسه، ص65.

14- المصدر نفسه، ص150.

15- مدخل إلى تحليل البنوي للقصص، ط1، رولان بارث، ت، منذر عياشي، دار الإنماء الحضاري،ص39.

16- السردية العربية، عبد الله إبراهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، ص50.

17- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص287.

18- الرواية، ص48.

19- المصدر نفسه، ص20.

20- المصدر نفسه، ص47.

21- المصدر نفسه، ص53.

22- المصدر نفسه، ص53.

23- بحوث في الرواية الجديدة، ط2، ميشال بوتور، ت فريد انطنيوس، دار عويدات، بيروت، 1972، ص61.

24- الرواية، ص141.

25- بحوث في الرواية الجديدة، ص67.

26- الرواية، ص25.

27- المصدر نفسه، ص37.

28- بحوث في الرواية الجديدة، ص66

بشير تاوريريت

النبوءة وثنائية الحلم والجنون عند أدونيس
دراسة في الملامح والجذور

يقف القارىء في هذه الدراسة النقدية عند أهم المحطات النظرية التي تلخص لنا الجهد الأدونيسي في التأسيس لمقولة التنبؤ وما يصاحبها من حلم وجنون دعت إليهما النظرة الأدونيسية في التأسيس لعالم الابداع الشعري الحداثي. ومن دون اغفال مجمل المؤثرات النظرية والإبداعية الغربية التي أثرت في تشكيل مفهوم النبوءة والحلم والجنون عند أدونيس.

ومن اللافت للانتباه أن نشير في هذا السياق أن هذه الدراسة ليست مجرد استنساخ أو استقصاء ممل لتلك المفاهيم الأدونيسية وإنما هي محاولة طموحة تستهدف بالأساس جمع شتات تلك النتوءات النظرية لمفهوم النبوءة والحلم والجنون وصياغتها وتوصيفها توصيفا نقديا، من شأنه أن يضفي على تلك المفاهيم النظرية شيئا من الجدة.

يعتقد أدونيس– فيما يشبه الحلم أو الهذيان– بأنه يقتضي أسرار الغيب، فتنهال عليه الحقائق الغيبية عبر اكتشافاته لذلك العالم المغيب، يقول:

أحس المغيب ينبت قربى
خطايا اكتشاف
وسيرى أبعد من كل درب1

ما دام الشعر كشفا وخلقا لعالم جدلي، وتجاوزا لما هو ممكن وباحثا لما هو موطن إمكان، وهذا مما يمنح الرؤيا الشعرية شموليتها وعذريتها، فلا ريب إذن من أن تكون هذه الرؤية نبوئية، والذي يتكفل بهذه المهمة هو الفن، في نظرته الأمامية للواقع، وهو الإنسان، ذلك لأن الفن بمستقبليته يعمل على تحقيق هذا المشروع النبوئي لذلك نجد روجيه عارودي(Roger garodi) يقول عن خصوصية الأثر الفني "إن الأثر الفني لا يظل أنموذج علاقات إنسان عصر من عصور بالعالم الذي يعيش فيه وحسب، إنه أيضا مشروع، أو إضفاء أمامي لعالم لم يوجد بعد، لعالم هو في حال المخاض. إن للفنان الحقيقي وظيفة "نبي"، إنه أفضل من يساعد معاصريه على اختراع المستقبل"2. ويأتي مفهوم أدونيس للنبوئية في سياق حديثه عن شعراء المهجر الذين سيطر الطابع النبوئي أو الرسالي على نتاجهم الشعري، بدرجات متفاوتة ومن طبيعة النبوءة عند أدونيس أن تعنى بالمستقبل(3).

إن هذا التوق للمستقبل هو توق إلى الغيب، هو محاولة من المبدع لاستشفاف جملة من الممكنات، وذلك من اجل العبور إلى ما ينبغي أن يكون، وعبارة"ما ينبغي أن يكون" تحيلنا مباشرة على المستقبل حيث "ينكشف الغيب للرأي فيتلقى المعرفة، كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة"(4).

الشاعر في منظور أدونيس النقدي تواق إلى ما هو ممكن، لا إلى ما هو كائن بالذي سيأتي لا بما مضى، و الممكنات فيما يرى أدونيس "كائنة في المستقبل، وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق، هاجس تحول"(5).

ويتضح أكثر مفهوم النبوءة عند أدونيس في تفريقه بين النبوءة الإلهية والجبرانية، فالنبي في الأول "ينقذ إرادة الله المسبقة الموحاة، ويعلم الناس ما أوحي له ويقنعهم به، أما جبران فيحاول على العكس، أن يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، أي وحيه الخاص... فجبران يقدم مفهوما جديدا، ضمن تراث الكتابة الأدبية العربية، للإنسان والحياة، وهو يوحي بما سيكون عليه المستقبل وهو ليس منفعلا بل فعال، وهو يرى الخفي المحجوب ويلبي نداءه (6). من هنا تصبح النبوءة هي تنبؤا بالمستقبل، تنبؤا بالمحجوب وكشفا لخلاياه المضمرة، فهي ليست عودة إلى الماضي وإنما هي قراءة للمستقبل وفي المستقبل.

إن هذه القراءة المستقبلية هي التي تمكن المعرفة الشعرية من الوصول إلى كل شيء، إلى تغيير كل شيء، إلى جعل الموجودات ناطقة، إلى إعادة ما هو موجود: في تناغم أو في تصارع كونين، وهذا ما جهل حسين زيداني يبلور مفهومه للمستقبلية في الأداء في اتجاهين: "إن المستقبلية في الأدب تتجلى في وجهتين:

الأولى هي سير النص إلى الأمام، وتلهفه إلى أن يسبق صاحبه، أن يكتب النص صاحبه... والوجهة الثانية هي الاستشعار الحضاري القريب والبعيد للنص ترهيبا (إنذار، تشاؤم، تثبط) أو ترغيبا (بشرى، رؤيا، تفاؤل، تحفيز، تؤثب،...) وهذا هو التكوين المستقبلي للنص من الخارج(7).

إن هذا التكوين المستقبلي للأدب، في ضوء ما قدمه حسين زيداني، استنادا إلى مفاهيم أدونيس السابقة، راجع إلى الهيام بالمستقبل الذي كان وسيبقى هاجس الشعراء والأدباء ورجال الأدب شبيهة بروح طاغور العالمية، الروح التي تحس بالمعلوم في المجهول، وبالمجهول في المعلوم. وهي أسئلة النص الأدبي التي لا تنتهي.[1]

إن هذا التوق للمستقبل (الآتي) هو ما نلفيه عند نيتشه(Nietzsche)، الذي فهم الحياة فهما شاعريا، ويعد من أبرز الذين قدموا فهما مستقبليا للأدب حيث يقول "أنا من الأمس ومن الزمن القديم، ولكن في شيئا من الغد وبعده ومن الآتي البعيد"(8).

وحينما نبحث عن مرجعية أدونيس في تنظيره لخاصية النبوئية نلفيه قد استند إلى تلك الحركة المستقبلية التي تهدف إلى إرساء قواعد أدب مستقبلي، فموطن الفن في ظل المدرسة المستقبلية الأوروبية هو المستقبل(9). وهذا ما يجسده مفهوم أدونيس للنبوئية وعبر النصوص المستشهد بها آنفا، من هذه الرؤية المستقبلية ينفذ أدونيس إلى جنون جبران، إنه النفاذ الذي ستتأكد بموجبه تلك الصلة بين المستقبلية والجنون، يتضح ذلك في تناول أدونيس جنون جبران تناولا رؤياويا مستقبليا، فالجنون عند جبران هو انجذاب إلى عالم غريب بعيد يؤسس علاقات جديدة للإنسان مع الكون ومع الله

"لم يعد الله يجيء من الماضي، بل من المستقبل"(10).

إنها نظرة جبرانية تجسد تلك القطيعة المعرفية مع كل مفاهيم الجنون التاريخية وذلك حينما تكلم (جبران) باسم المجنون صراحة وأعلن بوضوح انتماءه وصدوره عن معرفة لم تختلف عن المعرفة التي تكلم فيها باسم "النبي" دينيا أو باسم السحر والأسطورة في "رائس المروج" وذلك في كتابه "المجنون". ويرتبط الجنون بالمعرفة المستقبلية لذا نجد أدونيس يرى بأن الجنون هو نوع من رؤيا الغيب(11).

وهذا الغيب لايتم إدراكه إلا عن طريق التجريد، ويوضح أدونيس سر نزوع الإنسان إلى التجريد، السر الذي يصنع من التجريد وسيلة وكهفا معرفيا للوصول إلى الغيب(12)، بيد أن طبيعة المعرفة في الجنون لا تعدو أن تكون مغلقة، فالمجنون لا يرى خارج ذاته، بل هو كرة ذات المجنون، وهو الأمر الذي جعل تلك المعرفة مغلقة- كما قلنا- وقد عبر عن ذلك أدونيس شعريا:

في داخلي تتكون

أشياء هذا العالم

وبأضلعي تتكون

وياخاتمة

وهي كالماس يا للخديعة والصلاة تهـون(13).

تكشف لنا فلسفة الجنون الأدونيسي بأن المعرفة الشعرية هي كهف مغلق قداس حرمته في لحظة الابتعاد عن الظل الجمالي الذي يحدثه هذا الكهف، وأكثر ما تتحول فكرة الجنون عند أدونيس إلى جنون أدونيسي، ويتضح ذلك في المقطع التالي:

عند حبيبي

تنتهي الدنيا ويبدو كل غيب

ليس في وعيي، في حدس حياتي أي ريب(14).

هذا هو الإطار العام لفلسفة الجنون عند أدونيس، وهو الإطار الذي حول بموجبه هذه الفلسفة إلى نوع من رؤيا (الغيب) وهذه الرؤيا هي بالأساس رؤيا معرفية فيها من التجريد ما يجعل من الغيب موطن إمكان وبحث وتساؤل.

وحينما نعود إلى ماضينا الثقافي السحيق العميق، فإننا نلفي أول ثقافة ربطت الجنون بالعبقرية- وإتيان ما لا يتأتى لأحد-هي الثقافة العربية الجاهلية التي اعترفت "الشيطان الشعري"، وفي العصر الأموي نجد الجنون كان قد ارتبط بدلالات مستقبلية مع مجانين الشعر العذري في روابيهم المعشبة وأوديتهم العريضة، فشعرهم في حد ذاته ما هو إلا ظاهرة مستقبلية منبئة عن المنحى الحضاري. وقد ارتبط الجنون في العصر العباسي عند الجاحظ بأحاديث الحمقى والنوكى.

هذا ولم يرتبط الجنون بالأدب (الشعر) فحسب، بل أخذ طريقه إلى مجالات معرفية أخرى، ويتضح ذلك في اهتمامات علم النفس الإكلينيكي وعلوم الصحة النفسية "بالجنون" خاصة في دراسة الوساوس المتسلطة التي تهيء لصاحبها رؤية ما لا يرى وسماع ما لا يسمع، ومن الوساوس

المألوفة التي تكاد تقع لأي إنسان إن يحس "نغمة تدور في رأسه" (15).

الجنون إذن لم يكن فكرة جديدة في النقد الحداثي، بل ترسّبت جذوره في آفاق ماضينا الثقافي، وتبلورت عمليا في أحد ميادين علم النفس، بيد أن الجنون في الفكر الأدونيسي لم يتشرب من هذه الآفاق، بل استند إلى الآفاق التي انفتحت عليها السريالية في هذا المحال، ويتضح ذلك في تصور أدونيس للجنون بوصفه رمزا للبحث عن هذا العالم الجديد، والشعر عند السرياليين مغامرة من أجل المعرفة، إذ جاء في البيان السريالي لبريتون عام 1924م قول مفاده "لقد أصبح الشعر مرة أخرى كما أراد له رامبو أن يكون مغامرة من أجل المعرفة" (16).

ويقتفي أدونيس أثر السرياليين في تحديده لماهية الحلم في علاقته بالنبوءة والجنون، حيث يذهب إلى لأن الحلم "نقطة التقاء بين الإنسان والمجهول، وشكل من أشكال العلاقة بين الإنسان والعالم" (17)، ويحدد ماهية الحلم فيرى أنه عملية اتحاد "بين أعلى ما في روح الإنسان وأدنى ما في جسده (...) فيه يمتزج الإنسان بالكون، وفيه يرى الإنســـان ما في ظلمـــات العـــالم" (18).

إن الشيء الذي جعل أدونيس يتخذ من الحلم أداة من أدوات الحداثة هو كونه مجاوزة وهدما للواقع الخارجي، ويتصور أدونيس العملية الحلمية، فيقول: "ويسلك الرائي من حيث هو رائد، سلوك من تحاضره الأسوار والحواجز وتحول دون سيره وانطلاقه ومن هنا تتوجه طاقاته نحو هدم الأسوار والحواجز، والبحث عن مخرج، ويؤخذ لذلك بفكرة المغامرة أو المخاطرة" (19) ويرتقي أدونيس بالحلم ليصل به إلى درجة النبوة، فيرى أنه "ليس بين الحلم والنبوة فرق في النوع، بل في الدرجة فالنبوة كمال يحصل بالحلم أو الرؤية" (20) ويقيم جسرا بين الحلم والجنون" الحلم كالجنون، يفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر غنى وجمالا من الواقع المباشر، وليست الطبيعة إلا مظهرا خارجيا" (21) وفي تحديد العالقة بين الحلم والجنون، يقول في مقطع رسالة من قصيدته "الزمان الصغير":

البلاد التي حلمنا بها وفتحنا إليها الطريق

أفقا جرحته الجفون الخجولة

أمس في كبرياء الجنون الصديق.

ولكن الجنون، وعلى الرغم من تلك العلائق الحميمة بينه وبين الحلم، فإنه يستقل -عند أدونيس- ليكون رافدا جديدا من روافد الإبداع عند الحداثيين، ويتضح ذلك في مقاربة د.خالدة سعيد لقصيدة" هذا هو أسمي" لأدونيس، حيث رأت أن هذه القصيدة تعيش في مناخ الجنون أو النار، الجنون والنار بما هما سديم ونقض وحب وتحول وانبثاق، وبتعبير آخر: ثورة تنبض بين علامات هذه القصيدة: "ما حيا كل حكمة، هذه ناري..."(22) و"لم يعد غير الجنون" وتنتهي بهذه النار: "وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي..."(23) وما نلحظه من هذه الاقتباسات أن أدونيس قد تعامل بجدية مع مسألة نبوة الشاعر، لأنه وضع تجلياته في شكل رؤى وأحلام وحنون وتخيل، وذلك من أجل الكشف عن العالم

الحقيقي المستورد وتأسيس مطابقات بينه وبين العالم المرئي.

ويتجه أدونيس نحو المزج بين الجنون من حيث كونه طاقة إبداعية من جانب، وبين معطيات الفلسفة الوجودية ونتائج بحوث علم النفس التحليلي من جانب آخر. لأنه يحاول أن يصور معاناة الفنان وعذاباته مرتبطة بالمعزوفة الوجودية التي ترى أن الفرد منسحق تحت عجلات واقعه القاسي، الأمر الذي يولد في نفسه القلق والضياع، ويؤدي ذلك بالطبع من خلال رؤية حداثية تستخدم الجنون أداة مجاوزة، للمغارة إلى الالتقاء بأفكارهم، يقول أدونيس في مقطع "قربان":

حيث عشنا– أنا الجنون الصديق

ضعت بين الشهور

فعبرت المفازة

وتركت ورائي الطريق

باسم رب يخط كتابه

في كهوف العذاب العتيق

أرفع هذا الحريق

وأضحي ذبابه

باسم تلك الشموس التي تتقدم

أبدأ هذي الجنازة (24)

في هذا المقطع يتصادق أدونيس مع الجنون فيستخدمه أداة ضياع في الزمن وعبور للمكان "المفازة" والتيه (وتركت ورائي الطريق)، والعذاب، وفي ذلك نزوح نحو مقولات وجودية تركز على فردية الإنسان في مواجهة صعوبات الواقع المعيش، ويستعين –كذلك– بأسطورة النار (الفينيق) ليحرق واقعا ويقيم على أنقاضه واقعا آخر، ولكن الغريب في الأمر أن يؤدي هذا العبور إلى أن يضحي (ذبابة) إلا إذا وضعنا فكرة اليأس الوجودي، كما أنه يستخدم الموت(أبدأ هذي الجنازة) أداة اقتحام كما فعل الوجوديون، وفي كل ذلك ينبىء عن نفسية محترقة بالواقع الذي عجز عن مواجهته، إنه يبحث عن قوة خارقة قادرة على التغيير على أن يكون هو الفاعل المغير، وأن تصل قدرته حد اقتحام الحلم الجنون، ولقد اتخذ أدونيس من الحلم والجنون عدة له للالتحام بالغيب، لكنه الغيب الذي يسعفه على رسم الحياة الواقعية، الأمر الذي حمله على القول: (رضيت أن أحيا الأشياء)(25) كما أن الحياة ليست عشا، بل إحساسا بقيمة الأشياء، وهذا الإحساس منزع حداثي، وشعر–كما ترى خالدة سعيد– الرؤيا أو الحلم احتجاج مستمر على واقع بات واقع قهر، وهو لذلك تصحيح سلبي لهذا الواقع الفاسد (26).

ويشير عذنان حسين قاسم إلى تأثر أدونيس بـــ ايف بونفو(IFBONFOUA) في تأكيده على دور الحلم في العلمية الإبداعية، والحلم عند بونفوا ليس هلوسة أو هذيانا، ولكنه يأتي بالحقائق، الأمر الذي جعله لا يوغل إيقال بيرس وغيره في الأحلام، بل إنه يقترب من الواقع، وهذا يعني أن الحالم المبدع لا يغيب غيابا كليا بل تتخلل رحلته إلى العالم الضائع أمارات يقظة، ولكن أمارات اليقظة عبر حلمه لا تشير إلى تحديد الدلالات التي يعود بها من ذلك العالم، لأن الكمال لا يتحقق إلا بتواري الدلالات(27). هذه هي ثنائية الحلم

والجنون في منعطفها السريالي، فقد تحولت إلى ثنائية أساسية ميزة العلمية الإبداعية في طابعها النبوئي، وقد تحولت النبوءة في الفكر الأدونيسي من عالم الإخبار والارتفاع والطلوع والخروج إلى عالم الغيب، وهو ما يضفي على الشعر رؤى حداثية حالمة من خلال ما يبثه من أسرار واعدة.

الهوامش :

(1) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت، ط4، 1985،ص119

(2) روجيه غارودي: حوار الحضارات، ترجمة عادل العوال، سلسلة زدني علماء، عويدات- بيروت، ط2، 1982، ص140.

(3) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983،ص163.

(4) نفس المرجع: ص166.

(5) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص121.

(6) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص165.

(7) حسين زيداني: "الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية (رسالة ماجستير)، معهد اللغة العربية وآدابها، معهد باتنة، 1996، ص164.

(8) فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، المكتبة الأهلية، بيروت، د.ط، د.ت، ص156. ثم ينظر: عبد الرحمان بدوي: في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص129-131.

(9) مالكم برادبري وجبيمس ماكفارلي: الحداثة (1890-1930)، ج1، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار الأمأمون، بغداد، ط1، 1987، ص281.

(10) أدونيس: الثابت المتحول(صدمة الحداثة)، ص173

(11) المرجع نفسه، ص170.

(12) أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص82.

(13) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج، ص300.

(14) المرجع نفسه، ص284.

(15) ج.ب ميافور: ميادين علم النفس، مج1، ترجمة وإشراف يوسف مراد، دار المعارف، مصر، ط4، 1995، ص389.

(16) مالكم برادبري وماكفارلن جيمس: الحداثة، ص317.

(17) أدونيس: الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)، ص200.

(18) المرجع نفسه: ص200.

(19) المرجع نفسه: ص202

(20) المرجع نفسه: ص200.

(21) المرجع نفسه: ص200.

(22) أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص393.

(23) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص69.

(24) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج، ص347.

(25) المرجع نفسه: ص366.

(26) خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص105.

(27) ينظر: عدنان حسين قائم: الابداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، ص200-201.

(28) ينظر: علي جواد الطاهر: خلاصة في مذاهب الأدب الغربي، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984، ص99.



مالك حسن

الإعلام والإيديولوجيا

عندما يتقدم الإعلام في مضمار الهيمنة على الوعي الاجتماعي، ويصل إلى المستوى الذي يستطيع فيه أن يولد قناعات، ويخلق مناخات قيمية ومسلكية، وبالتالي يكرّس أنماطا وسويات من المحاكمات الذهنية، سواء تجلت بالطابع العقلاني، فإنه لا بد، والحال هذه، من أن يصبح معرقا بأطره الوظيفة، وهي الأطر التي تنمو وتتحرك على إيقاع الاستهدافات الكامنة لديه كإعلام. فالإعلام الذي يسعى إلى تحريض الغرائز، أو مخاطبة الجوانب غير الناضجة لدى الناس لا يؤشر على نوعية هذا الإعلام فقط، وإنما يعكس نوعية المصالح التي تقف وراءه، وبالتالي نوعية الفئات والطبقات الاجتماعية ومواقعها في سلم المهام التاريخية والحضارية.

يغدو كبت وإلغاء الثقافي، على سبيل المثال، واحداً مما يستهدفه هذا الشكل من الإعلام، ويتناسب تهميش وإلغاء الفعل الثقافي، بأبعاده الموضوعية والإنسانية، مع توسع وتعميم الفعل الإعلامي، كوعي موقوت، يقوم على أساس ما هو عارض، أو ما هو مزيّف، ويحتل بنفس هذه الأدوات، الموقع الذي يسمح له بالالتهام المستمر لمقومات الثقافة، كما هو حاصل اليوم، وبشكل استثنائي، تحت قبّة ما يسمى بالعولمة.

بيد أن السؤال، هنا، لا بد أن يلحظ ما إذا كان الإعلام يحوز على مقومات ذاتية، والوقوف، بالتالي، على ما إذا كان يحوز على مستوى ما من مستويات الاستقلالية أم لا. بمعنى آخر: كيف يمكن أن تعبّر الوقائع عن نفسها؟ وإن لم يكن ذلك، فإلى أي حد يمكن أن يضفي الإعلام معنى على هذه الوقائع، أو إلى أي حد يمكن أن يسلخ عنها معناها؟

عمليا، بين أن يكون الإعلام حائزا على تلك المقومات، وبالتالي على سوية ما من الاستقلالية، والتي تجد ترجمتها في الاقتراب من الحقائق، والعمل الجاد في سبيل بلورتها، وبين أن يكون صدى لاحتلال الإيديولوجيا مرتبة الحاكمية والنفوذ سوف يترتب على

ذلك نتائج مختلفة، حيث يرتبط تعريف الإعلام، هنا، بالقياس إلى الدور الذي يلعبه، كما إلى الخصائص التي يحملها. فالقول بتباين الإعلام من حيث مستوياته وتقنياته وأهدافه، لا يعني سوى الإشارة إلى الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية للقوى التي تقف وراءه، ولا يقلل من قيمة هذا المعطى، ما هو متاح من التجاذبات وألعاب التحريف والمخادعة، واستغلال مكامن القوة والضعف التي تحكم العالقة، ذهابًا وإيابًا، بين المستوى الإعلامي والمستوى الإيديولوجي.

وإذا ما أتيح للإعلام أن يتحصّن في موقع يسمح له أن يرى في الإيديولوجيا ما هي عليه، كأداة تصفية لمبتدأ وعقابيل الخبر أو لعولمة، وكجهاز لتنقية الحقائق الضاغطة، وكوسيلة لتجويف وتحريف المعطيات.

وكعامل تشذيب ونحت لمفاعيل الصراع الاجتماعي والسياسي، فلأن هذه الإيديولوجيا محكومة، في واقع الأمر، بهدف رئيس وهو إدخال كل المعطيات والحقائق والمعلومات إلخ، إلى بيت الطاعة، أو في الأقل، إلباس ذلك دلالات و إيماءات كافية لترويض كل ذلك. وبهذا المعنى أشير إلى أن "الماركسية هي التي بينت أن الإيديولوجية هي التي تخفي الواقع أكثر مما تعبّر عنه"[2]. إن حساسية المستوى الإيديولوجي، سواء لدى الأنظمة الرأسمالية أو لدى الأنظمة الاشتراكية المتمذهبة مزودة بصمامات أمان تحيل المفاعيل الإعلامية الساعية إلى نشر المعارف واستبانة الحقائق، إما إلى طواحين الهواء وإما إلى التقاعد. إذ ليس خافيًا على أحد، أنه إذا ما استقام مثل هذا الإعلام، فإنه يملك من التأثيرات ما يجعل لب المستوى الإيديولوجي مكشوفا أمام سهام الحقائق. فـ"الإيديولوجيا تفجر الخبر من أجل أن لا يجعلها الخبر تنفجر"[3].

من هنا يعمد المستوى الإيديولوجي إلى خلق إعلام مطابق، وإذا لم يكن في مقدوره صنع ذلك فإنه يعمد إلى تقنيع ذلك المستوى ليعمل ذلك القناع عمل الشغاف المحيط بجهاز الدوران لدى الكائن الحي، مما يدلل على مكانة المستوى الإيديولوجي في الأنظمة الاجتماعية على أنواعها.

إن الإلحاقية التي يتميز بها المستوى الإعلامي تجاه الإيديولوجي عدت سمة بارزة من سمات الأنظمة النيوليبرالية، وخصوصا بعد الدخول عي عتبة مرحلة جديدة تحت عنوان العولمة، يفسر ذلك اندفاع وتهافت الآباء الإيديولوجيين لهذه الأنظمة في محاورات حثيثة للإجهاز على مفاهيم وأنساق ومعامل فكرية وإنسانية، لم يكن مفهوم التاريخ إلا واحدًا منها، والهدف من ذلك هو السعي إلى تكريس مقولة أن الإيديولوجية الليبرالية الرأسمالية ملساء لا تعرف التمايز أو التناقض وسيدوب فيها التاريخ بشكل نهائي، فالقوانين الاقتصادية الرأسمالية تعادل من حيث دقتها وروحيتها القوانين الطبيعية !، لذا فإن محاصرة وتصفية أي وعي مناقض لهذه "الحقائق" هو عمل يحمل مبرراته بذاته!.

كانت ولا تزال تقنيات وسائل الإعلام الربحية، بأشكالها المختلفة، وبالإستناد إلى تاريخها الخاص، وإلى تاريخ النظام الرأسمالي الذي يعتمدها، تعتمد التحريض الدائم ضد عدد قائم أو محتمل، فتمّ تغليب أسلوب التهييج والغوغائية، وإضرام الخبر كما لو كان مادة للبيع، وفي كل الحالات فالخبر لا بد أن يلقم بوظيفة، كأن يكون أداة تعيمة، أو أداة احتراب، ويتراوح الهدف من ذلك بين الإثارة والإطباق على وعي البشر، وبين الخمول والهروب من الحياة، والخاسر الوحيد، من جراء ذلك، هو كل نقدية وكل شعور بالمسؤولية.

وحسب نظرية الإعلام الربحية، يغدو، كما يشير إدغارموران، كل ما هو معروف لغوًا، لا يعني شيئًا، فتعاقب الفصول الأربعة، لا ينطوي على أية منفعة إعلامية، لأنه لا يحمل خبرًا إعلاميا، على العكس مما يمكن أن ترى فيه أية نظرة جمالية أو معرفية أو انتفاعية. بمعنى آخر: إن امتلاء الإعلامي يتحدد من الزاوية التي ينظر فيها إلى الحدث، فالقدرة على التجنيد والدهشة هي معيار النجاح، وكما قيل، فإذا عضّ كلب إنسانًا ما، فإن هذه الواقعة لا تحمل مادة إعلامية، ولا تنطوي على أية خصوبة، على العكس من الحالة التي يقدم إنسان ما على عضّ، حيث تستوي الخصوبة الإعلامية هنا، وتستقيم الإثارة، وتصبح، حينئذ، معدّة للتعليب والتصدير.

ضمن هذا السياق، يغدو خلق التبعات والتأثيرات المطلوبة مقترنًا بتراكمات من الخبرة والتقنية، مثلما يغدو تنميط وعي الناس، وتجويف الذات البشرية، وتبهيم الشخصية الإنسانية في متناول اليد، فاضطراد

مقدمات للخروج من القرن العشرين. تأليف إدغارموران، ترجمة أنطوان حمصي ص56

نفس المرجع ص38

فعل الهيمنة الإعلامية، على هذا الأساس، سوف يدفعه للتعامل مع البشر كما لو كانوا فارغي الرؤوس، وحتى تكتمل الصورة وتتجسد بالملموس، فإن عمليات السطو الإعلامي لا بدّ أن تتكثف بوسائل متضافرة، سنترك لـ روجيه غارودي توصيفها في "ثقافة اللامعنى" من كتابه "الهدامون"(1992) حيث يقول: "تنطوي فلسفة الإعلام في الغرب على تحريض دائم وحاسم، من أجل تجنيد المشاهدين بالإغراء، ودعوة إلى الغوغائية تجاه رأي عام تتلاعب به الدعاية والإعلانات، وأدوات نقل الثقافة الجماهيرية. التليفزيون نفسه لا يحكي حكاية التاريخ، ولكنه يضعها عبر تهديمه... وذلك بدءًا باستطلاعات الرأي العام التي، هي الأخرى، لا تهدف إلى إعطاءه صورة واقعية عنه، بل تستهدف التلاعب به، أيضًا، وعن طريق البلاهة الخانقة للألعاب والمسابقات المتلفزة التي تلوّح بإغراء الحصول على المال بسهولة، وصولاً إلى الأخبار التي تخضعنا إلى تأمل كوارث العالم بغباء..."

لقد أخذت هذه الأساليب تحتضر صناعة الوعي العلب، حيث غدت هذه الصناعة من أهم عوامل التحكم ليس بالأحداث فقط ، وإنما بدوافع وسلوك البشر تجاه هذه الأحداث. من هنا يمكن للمرء تفسير لماذا أصبح الإعلام في صلب الاستراتيجيات النازعة إلى الهيمنة الكونية منها والإقليمية، حيث ارتقى، لدى أهل هذه الاستراتيجيات، إلى حيّز من الأهمية والخطورة يضاهي فيه فعل الحروب والفتوحات العسكرية والاقتصادية، وتدلل الإنفاقات الخاصة بالتمويلات الإعلامية البالغة أرقاما فلكية على هذا الدور والوظيفة الإعلاميين.

وعلى العموم، إذا كانت الإيديولوجية الرأسمالية تستدعي الإعلام كما لو أنه ثمة عفوية ثاوية في حركته، ومحايثة له، فلأنه يزاوج، بمهارة، بين انضباط باطني ومبادهة شكلانية مجردة على السطح، سرعان ما تفضحها قابلية هذا الإعلام للسير في نظام منظم يقتضيه التجنيد والتجييش كرديف لماكينة الدولة الرأسمالية. فإن الاشتراكات السابقة تستدعيه من معطف الإيديولوجيا مباشرة، إن لم تشتقه اشتقاقا، باعتبار أن الإيديولوجيا هي القماط الذي يحيط بالمواقع الامتيازية غير المعلنة للنخب والأطقم الحاكمة، فيبقى الإعلام قاصرا على ردم الفجوات التي لا تستطيع الإيديولوجيا تغطيتها.

وبالنظر إلى أن طبيعة الإعلام قابلة للتعامل مع الدقائق والمنمنات الاجتماعية والحياتية بشكل نموذجي، فإن هذه الطبيعة تؤهله لعمل وظيفي ذي طابع إضفائي، وكذلك ذي طابع امتصاصي، مما يدفعه لأن يضفي على الواقع ما ليس فيه، أو يدفعه إلى تعليل ومعالجة ما هو قائم بطرق احتيالية أو على نحو تنكري، لذا فإن الإعلام في الأنظمة الاستبدادية، وعلى وجه الخصوص الأنظمة الاستبدادية المختلفة، ما كان له أن يمشي إلا على قدم واحدة، وما كان له أن يرتدي إلا قميص الخادم المطيع، وما كان له أن يحمل إلا بصمات الكائن الخديج، ذلك لأن دوره منصب على نزح الأوساخ، ونفخ البالونات، واختلاق الأكذوبات، وتطبيع التناقضات الفاقعة.

ويأتي في مقدمة تطويع أو مسح تلك التناقضات خلق مناخات تتيح للحفلات التنكرية أن تحليل المتعدد إلى واحد، والجزئي إلى كلي، والحاضر إلى غائب، والتمايز الاجتماعي إلى تماثل مطلق، والوجوه إلى أقنعة، مرورًا في النفخ بكير الحروب الموهومة، الكبيرة منها والصغيرة، والمؤتمرات المحلقة وانتهاء برفع الخطاب السلطوي إلى مرتبة المقدس، وإنزال المقدس الديني أو التاريخي وتسخيره كما لو أنه حشوة في ماكينة السلطة أو وقود لها، ويرتقي الترصيع الاحتفالي إلى درجة ذوبان وتحويل الذات الاجتماعية إلى برغي في تلك الماكينة، ولا يهدف ذلك ألا إلى إعادة إنتاج مكانة السلطة في أذهان الناس على نحو مستمر، وبشكل قسري، حتى أنه لا يبدو أن بوسع أي

تعبير أن يحيط أو يلمّ بصور التعاسة والتقتير والدروشة والبلادة التي تسكن وجوه الناس.

من جانب آخر، لا بد من التنويه أن اضطراد فعل المكر وتنامي الخديعة والتزييف، وبروز الافتئات في الإعلام التجاري، كما في الإعلام الاستبدادي يشير إلى درجة ما في انجلاء القضايا، وانكشاف تناقضات الأنظمة المسيطرة، كما يشير إلى ما للحقائق من ضغوطات مرئية وغير مرئية، وما لها من قدرة على لإثبات الذات، وهذه المسألة لا تني تتقدم على ضوء تجليات الصراع الاجتماعي الديموقراطي، وفي حدود تداخل الصراع الداخلي والخارجي، تتقدم، أيضا، كإحدى تجليات الصراع القومي.

إن الشكل المتأزم والمتوتر للإعلام الاستبدادي يجد تعبيره في السعي المستمر لإدخال الوعي الاجتماعي في عنق القارورة، ويجد تعبيره، أيضا، في الإملاءات المباشرة، وفي تسييد روح الاستظهار والامتثال المرضي، وفي إضفاء المهابة على الخطاب السلطوي، وفي استبطان كل ما تريده السلطة. أي إدخاله تحت تأثير الطقوس والشعائر والألوان والأضواء التي يقمّط بها النظام الاستبدادي نفسه، و هذا هو المظهر الخارجي لحالة القمع السياسي المعمّم الذي يطلقه الاستبداد، وينتجه في كل لحظة ضد أي واقع اجتماعي مفتوح على التفلت، أو احتمال التفلت من قبضته، وعند هذه النقطة يتقاطع الطرفان التجاري والاستبدادي في السعي الدؤوب لطمس الحقائق، وتشويه المعطيات، وشل طاقات القوى ذات المصلحة في التحرر والديموقراطية والاستقلال، أي ذات المصلحة في معرفة متطلبات الواقع، ومتطلبات الخروج من دائرة التخلف أو الاستغلال إلى دائرة التقدم والعدالة.

إن تراكم الاحتفالات وتفاقم التناقضات، لدى الأنظمة الاستبدادية، وخصوصًا العالمثالثية، يدفع بالإعلام إلى "فتوحات" إضافية، ويتجلى ذلك أكثر ما يتجلى في محاولات مسرحة الواقع الاجتماعي والسياسي والعسكري وتحويله إلى دراما حكائية هادفة إلى حبس الوعي الاجتماعي داخل دوائر الإذعان والخوف والتهيّب، وتتوّج هذا الأمر مقولة التفاؤل بالمستقبل، وهو التفاؤل الذي يصرف الأنظار عن واقع راهن ومأزوم ولإيصال القطيعة الإيهامية معه إلى آخر وأحط مستوياتها، ولم يكن ذلك بغير تسيير هجرات استيهامية ذهنية من الحاضر إلى المستقبل، وترك لأمر العودة من هذا المستقبل بشكل كيفي !

وطاما كانت الاستحالة تتربص بمثل هكذا هجرات، نتيجة لاستحكام الأزمة وقساوة الواقع الذي لا يهرب منه، فقد لاقت تعويضها، عن اشتداد الأزمة العامة، في هجرات ذهنية ورغبية معاكسة، عند أجزاء كبيرة من المجتمع إلى الماضي، بما فيه من أحجيات، تمتص صور التاسعة التي تلف أعناق الناس، لا سيما بعد أن وجدت غالبية الكتل الاجتماعية المهمشة نفسها أمام مصائر لم تكن قد خبرتها من قبل.

بكلمة ختامية لا يقتسم حال الإعلام إلا عندما يستقيم حال القوى والتيارات التي لها مصلحة بالبحث عن الحقيقية، وهي القوى الساعية إلى تعديل ومن ثم تغليب موازين القوى في المجتمعات على طريق النمو والتوازن بغية ليّ الملزمة القمعية سواء تجلت بالقمع الاقتصادي في النظام الرأسمالي أو القمع السياسي، كما هو عليه الحال لدى الديكتاتوريات وخصوصًا العالمثالثية. وبالمقابل، فإن البحث عن الحقيقة يبقى مفهومًا غامضًا ما لم يرتبط بالانفتاح على المستويات المعرفية المتحركة، وعلى كل الشروط التي تجعل من العقلانية أداة تحليل ورؤية لم تصبو إليه المجتمعات والدول.

هذا(الملحق ويتهم ذاك، يرفض هذا النص ويدنس ذاك.)

لم يكن معقولا أن تشهد الساحة الإعلامية الوطنية موجة انسحاب للكتابة حتى داخل القطاع الخاص نفسه(مثال الخبر) ولن أتحدث نسبيا، أما الخطاب السمعي البصري فحالة لا إسم لها.

ما هويّة الكارثة؟ ما أطرافها المختفية وراء تقنيات النهي والأمر؟ كيف تتراجع المعرفة النقدية لصالح التفقه والتدجيل وغراميات متفجرة بتراجيديات الليل والنهار، وخواطر تجري بما تشتهي ثقافة الفاستفود؟ وهل "إعلاناتكم" تزن مثقال صورة فنية أو فقرة فلسفية أو بطاقة مبدع؟

أسئلة واقفة على دهشتها والمكان الإعلامي الجريح ما عاد ليتحمل الأعباء الاستهلاكية المريضة والطرق التي كانت تؤدي إلى "النادي الأدبي" أو "أوراق معاصرة" أو "قراءات" أو "إبداعات" تؤدي إلى "البسيكوغراما" معلنة عن عودة الساذج فنيا إلى السطح، عودة حرمان لم يتبلور في هيئة كشف بل في هيئة استعطاف كما لو أن القراء في هذا الإطار ومن هذا الصنف يبحثون عن أم رمزية يرون بريقها في أجوبة شبيهة بحيل الحظ أو النجوم، أجوبة تخفف من حمّاهم معمّقة فيهم الإيمان بالطاليسمان لا الإيمان بالنص، أو أكثر صرامة التسلي الضحوك بالجواب لا الإنصات إلى توتر السؤال.

بهذه الكيفية يخلق إعلامنا ردود أفعال لا تجعل من الأنا منطقة ثقافية متماسكة ولا مرجعا يطارد الهشاشة يعيد ابتكار المسافة بين القارىء والأدب على أساليب من الرغبة في الخرق والتجاوز، حيث الفضول يشكل القوة الكامنة في اتجاه الخيارات، فهذا الإعلام إذن يقوم بتفشية ذهنية مسالمة، راضية، وغير احتجاجية، إنه بذلك يديم حالة من السالبية(Passivité) تجاه ما يتحرك من حول القارىء، من حول عين ترى إلى مشهد لا يتبدل، بل يستكين ويضمحل.

في بحث ميداني عنوانه "القراءة والقراء في المغرب" حاول كل من الأستاذين أحمد الرضاوني ومحمد بنيس أن يتسللا إلى ظاهرة لم نعد نولي لها الأهمية المتوخاة بالتزامن الفعلي مع توجهات عامة تتحكم ببنيات غير متماثلة وقد قدما له كالتالي "قديما عرفنا أن لا هوية وطنية دون ثقافة، وأن لا ثقافة دون قراءة. واليوم ندرك أن لا تحول، ولا نمو دون فتح المجال أمام المجتمعات العربية لمعانقة المعرفة المنقولة عبر النص المطبوع أساسا، بصفته أقوم وسيط لتثبيت المعرفة ودمقراطتها، ثم عبر الوسائط التي تمخض عنها التطور التكنولوجي، الذي هو وليد التراكم العملي والمعرفي طيلة الحياة البشرية جمعاء"[4](1). نلاحظ أن تشابه الموضوع يوقفنا عند

الدمقرطة وتثبيت المعرفة، ولعل ذلك كاف للتأكد من نوعية الوعي السائد ومن النقاط نبض الإيقاع الحضاري، أما في حالة الجزائر وبحسب التجريب الحاصل أحيانا وبدون قياسات علمية، فإن: المعطى لا يترجم استماتة للمكتوب في شكل متابعة نقدية لا تهمنا بالدرجة الأولى شحنتها وإنما انهيارا معتبرًا بحسب المؤشرات الإعلامو- ثقافية، يمكن أن نعممه على الاستعارة كقوة نقل للصور من حقل إلى آخر، وهو ما يقنعنا أن هذا التراجع والذي ليس بالهيّن: مستمر، منتظم ومتواتر.

لضرورة الحرص على البديل، يكون لنا مجرد تفكير حول صيغة مضادة ما دام البديل هو نتاج وعي ضدي، وما دامت الاسئلة لا تحشر الزوائد في استثمارات خائبة مسبقا، فإن الالتفات إلى اقتراح تركيبة "الأرشفة الجمالية للكينونة" أو للوجود يسعف نسبيا هذا التأمل، ما دام الكتاب كمنتوج خاضع لمنطق النوع (Le genre) بما لهذا النوع من قوانين، فإن الخيار بهذه الكيفية يستجيب لحدس معرفي ولتمفصلات لها أسبابها في عمق الظاهرة. ما المقصود إذن بالأرشفة الجمالية للكينونة؟ هذا السؤال يتهم وضعا باثولوجيا يتجه كما هو معيش نحو انتزاع الخاصية الشعرية للرؤية إلى العالـم (Dépoétisation de la vision du monde) كتربية ولو بهذا المفهوم المدرسي والمبسط، بل يراعي وسط تسارع انتاجية العلوم والأفكار والخطابات الأدبية على مقربة من حدودنا كيفيات تقلص المعنى الخاص بحق الفرد/ القارىء في إكتشاف الأسماء والرموز وكذا الذاكرات في تواترها ونموها، لأن ما يهم بالدرجة الأولى ليس هو السالب أو الموجب في هذا العمل أو ذاك وإنما العمل في حد ذاته كأثر وبصمة وتحقق تنتهي جميعها عاجلا أم آجلا إلى الإستقرار بتفاعل الإنصات إليها من خلال المبحث الأكاديمي أو المبحث الحر، وهي لا تلزمنا بالتحاليل أو التواطؤ حيالها، لا معها ولا ضدها لأنها في الأصل منعزلة وحيادية ما دامت لم تتعرض بعد للإحتكاك.

إذا كان ناقد نادر مثل بارت يؤكد على موت المؤلف لميلاد القارىء، (والمسألة هنا مجرد استعارة(فإن الوضع المطروح أمامنا يشترط موت الصمت وانكسار خصيصة رهن الشيء الثقافي باللحظة النفعية والمكرسة لتبرير أسبقية السياسوي على الجمالي والإشهاري على الكتابي، وهذه فجوة ظلامية تحصر الإشكالية في نطاقات جاهلة وعمياء، تستظل بغياب الافق وخطاب الحاجة المهيكل كبكاء تشجعه صداقة التشيؤ.

ما هي خطوة الضمير ههنا؟ كيف يسهم المبدعون والناشرون والنقاد والصحفيون المختصون في تأسيس ما أسميناه بالأرشفة الجمالية للكينونة؟

إعادة تركيب المعنى: إنها تجربة أفراد، مغامرات تنحت في رمزية المتاه بعض الأسئلة الممكنة حول علاقة

المسؤول عن الصفحة الأدبية بالمحيط الذي يصوغه ويغذيه، وليست هذه العلاقة متوازنة ولا متجانسة ما دامت تربتها الضئيلة وسط بنية التفقير المبرمج

(Pauperisation programmée).

إن فضاءات مثل الملاحق الأدبية خلقت ديناميكية حول نواة الكتابة وحول جهود لا يمكن مهما اختلفنا حول فعاليتها أن نقارن مساحتها بالمساحة التي يأخذها مسلسل برتران بوارو ديلبيش (B.P-DELBECH) في لوموند الكتب حيث القراءة نظام مؤسّسيٌّ أي مجموعة هياكل تحكمها ضوابط والتزمات وعقود ورهانات وحيث التقليد شبيه بدورة الفصول.

ثمة مزاجية عارمة تفكك كل محاولة للحفاظ على فعل في هذا الاتجاه والذي يتبنى تكسير الصمم واختبار الممكن للإنضمام إلى حركية عامة للأرشفة (تشكيل، سينما، دراما، تأليف..) وهو ما يسمح بانبثاق وفرة فكرية تعيد إلى القارىء شيئا من تلك العلاقة المفقودة بالذاكرة الموجودة في صيرورة، ذاكرته وذاكرة العالم.

الأمثلة وتجربة العُسر:

لهيمنة الوسواس السياسوي عبر القطاعين الخاص والعام إعلاميا وتجريد الأشياء من بعدها الذاتي كمرابط اختلاف (Relais de différence) بعض آثاره الحاسمة على مسار القراءة ، ولعل المثال لن يخون اختبار جدوى الطرافة بلغة مسترسلة تبحث دوما عن صيغ مُثلى لمواصلة الجريان.

يطرح المبدع اللبناني إلياس خوري مشكلة مشابهة في كتابه "زمن الإحتلال" متسائلا بحدة عن مصير كتابة ممنوعة وسط حرب "وقودها النّاس والبراءة" يقول ص114 "هذا العجز شبه المطلق هو ما يجب التوقف عنده ومحاولة فهمه وتحليل أبعاده؟ كيف نتكلم عن الكتابة ونكتب دون أن يكون باستطاعتنا الذهاب إلى الأماكن التي يجري فيها الحدث، والكتابة عن مشاهداتنا؟ لماذا نكتب إذا كنا لا نعرف، أو إذا كنا ممنوعين من المعرفة؟"(2).

يقترح علينا إلياس بابا ليست أقل رمزية من مثال الأستاذين الرضاوني وبنيس، فإذا كان المنع هنها يتعلق بوضع غير طبيعي وسط طاحونة الدم والأشلاء، فإن الأهمية الخاصة بعدم اكتشاف موضوع الإبداع أي مصادره تشبه ولو بدا ذلك غير منطقي الحرمان الممارس على قارىء ينتظر تعريفا بكتاب أو تقديما لعمل، ونكون شاء السياق أو أبى أمام كبت (Frustration) يهاجم ذوقا في طريقه نحو التشكل أو يضيف إلى التأخر الملحوظ على مستوى رصد إيقاع المكتوب تاخرات تعتقل المواجهة الفكرية والحضارية وتحول نتائجها إلى جهالات وتشوهات.

فإذا كان القارىء غير قادر على معرفة رأي حول "تجربة العشق" للطاهر وطار الصادرة عام1989 أو "مصرع أحلام مريم الوديعة" للعرج واسيني الصادرة عام1984 أو أعمال روائي مثل محمد

مولسهول "Le privilege du phe" عام 1989 أو "El-Kahira cellule de la mort" عام 1986، والأمثلة تكاد تصبح هاجسا (Obsession) إذا ما دخلنا في لعبة حسابات لانهائية، كيف نتصور ما بعد هذه الحدود؟ ما هو المآل؟

إن فكرة بسيطة عن جانب جزئي من ظاهرة ضخمة لا تستثني الإشارة إلى ما يتأسس حولنا من خطابات في النقد والإقتصاد والفلسفة والسوسيولوجيا والأغنية والترجمة والمسرح، وكلها محكومة بحتمية القراءة أي بقوة أو ضعف العبور إلى ذاكرة حاضرة أو موجودة في حالة جنينية، ولن يكون للعبور من معنى إلا إذا تنفس بوصفه تراكما له صفة الأثر.

يقترح علينا الباحث الفلسطيني إدوارد سعيد مدخلا أساسيا حول كيفية "انتقال النظريات". قائلا "تنتقل الأفكار والنظريات- على غرار الناس ومدارس النقد- من شخص إلى شخص، ومن موقف إلى موقف، ومن حقبة إلى أخرى. وعادة ما تتغذى الحياة الثقافية، والفكرية، على يد دورة الأفكار هذه، وتستمد منها أسباب الحياة والبقاء"(3). فحرص من هذا المستوى على تشخيص فعالية وإجرائية دورة الحياة له نفس المعنى الذي للمواد التي من شأن الملاحق الادبية أن تحملها وتشتغل عليها.

ولا شك أن العكس أي موات الحياة هو العملة الرائجة برغم كل هذا الكم الهائل من الصحف والمجلات، كمٌ ينادي نجوم اللاعبين وأخبارهم، المطربين وأبارحهم وله في ذلك افتخاراته.

الهوامش:

1-أحمد الرضاوني- محمد بنيس "القراءة والقراء في المغرب" مجلة الكرمل. العدد11 نيقوسيا- قبرص1984، ص238.

2-إلياس خوري "زمن الإحتلال" مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت1985، ص114.

3-إدوارد سعيد "انتقال النظريات" مجلة الكرمل العدد9 نيقوسيا- قبرص1982، ص12.



يولاندة غوالدي

الأدب الجزائري في إيطاليا
بين الدراسة العفوية والآراء الجاهزة

منذ نهاية العقد ما قبل الأخير من القرن الماضي بدأت الساحة الأدبية في إيطاليا تهتم أكثر فأكثر بالآداب العربية على العموم. ونهدف من خلال هذا العمل المتواضع تحديد وضعية الأدب الجزائري بين تلك الآداب من خلال معاينة الأعمال المترجمة إلى الإيطالية، وبالتحديد ابراز كيفية تعامل الدراسين في نشره والفكرة التي يرسمونها له من خلال دراساتهم وتأثير ذلك على آراء جمهور القراء في إيطاليا.

العقد ما قبل الأخير من القرن الماضي بدأت الساحة الأدبية في إيطاليا تهتم أكثر فأكثر بالآداب العربية على العموم. ونهدف من خلال هذا العمل المتواضع تحديد وضعية الأدب الجزائري بين تلك الآداب من خلال معاينة الأعمال المترجمة إلى الإيطالية، وبالتحديد ابراز كيفية تعامل الدراسين في نشره والفكرة التي يرسمونها له من خلال دراساتهم وتأثير ذلك على آراء جمهور القراء في إيطاليا.

أول وأهم عنصر في هذه المعاينة هو المشكلة المتعلقة باللغة الأصلية التي كتبت بها الأعمال الأدبية المترجمة إلى الإيطالية، هل كتبت باللغة العربية أو بالفرنسية. ثم ابراز الفرق بينهما إن كان هناك فرقا. كذلك علينا أن نأخذ بعين الإعتبار ما يسميه لورنس فينوتي عنف "المركزية الإنتمائية" المطبّق في ميدان الترجمة، ونقصد بهذا كيف تأثر الترجمة على تقويم الأدب الجزائري في إيطاليا.

فلو حاولنا حصر الأعمال الأدبية العربية التي ترجمت مباشرة من العربية وصدرت في إيطاليا في المدة ما بين 1900 و1988 نجد أنها لا تتجاوز ستة عشرة (16) رواية. ولكن بعد أن نال نجيب محفوظ جائزة نوبل في سنة 1988، تغيرت هذه الحال، ففي خلال عشر سنوات فقط وصل عدد الروايات المترجمة إلى 112 رواية.

هناك شيء مهم يجب أن نذكره هو أن المؤلف غالبا ما يجهل أن بعض أعماله قد ترجم ونشر في إيطاليا، معنى هذا إنه لم يبرم بينه وبين الناشر عقد يحفظ له حقوقه. كذلك فلو نظرنا إلى حالة الناشرين للأدب العربي في إيطاليا لوجدنا أن هناك خلل، لأنّ عدد دور النشر التي تهتم بترجمة الأدب العربي 32 دار نشر وهذا لا يتطابق مع عدد المؤلفين الذين ترجمت أعمالهم ولا مع عدد المترجمين الذي يتجاوز ذلك بكثير ويصل إلى أكثر من 80 مترجم. سنعود للحديث عن هذه المشكلة لاحقا ونعرض الحلول لمعالجتها.

فيما يخص الحديث عن حالة الأدب الجزائري في إيطاليا وبوجه خاص عن الرواية، هناك نقاط كثيرة نحاول أن نوجزها فيما يلي:

1- أولا يمكن القول أنه كثر الحديث في الآونة الأخيرة عن الأدب الجزائري في إيطاليا، عكس ما كان عليه في الماضي، حيث كان الحديث يمتاز بطريقة التعميم، وكأن الأمر يتعلق ببلد عربي واحد، فالميزات الأدبية الخاصة والفردية لكل بلد عربي لم تكن مأخوذة بالحسبان والإعتقاد السائد كان يعتبر العالم العربي كالمونوليث الواحد، وبالتالي حتى أدبه كان يعتبر كالمونوليث، أما الآن فنرى أن طريقة الحديث تغيرت.

2- ثانيا نرى أن الأعمال التي صدرت -أي المترجمة- والمتعلقة بالرواية العربية كانت جلها لمؤلفين شرقيين، وهذا التفصيل راجع لأسباب تاريخية وإيديولوجية تعتمد على النظرية السائدة التي تعتبر الشرقيين أكثر عربًا من المغاربة. ونستطيع رؤية ذلك من خلال الفارق في عدد الروايات المترجمة إلى الإيطالية من منطقتي المغرب والمشرق العربيين.

3- هناك جانب آخر هو أنّ دور النشر الكبيرة تختار مؤلفين معروفين في الساحة الأدبية العالمية ويتركون مهمة اختيار الآخرين لدور النشر الصغيرة ذات القدرات الإقتصادية المحدودة سواء في النشر أو التوزيع عبر كل مناطق إيطاليا.

4-نلاحظ أيضا أن أغلبية المترجمين ليسوا محترفين وأنهم في غالب الأحيان لم يترجموا أكثر من رواية واحدة، وكثيرا ما يكونوا طلابا، والترجمة تعتبر أطروحة تخرّجهم في الأدب العربي. أما ما يمكن قوله عن الناشرين فليس لهم مشروع مدروس، وبالتالي فإختيارهم للمؤلفين أو للروايات التي يترجموها كثيرا ما يتم عن طريق الصدفة.

5- فيما يتعلق بالكتب المترجمة من الأدب الجزائري هناك 83 رواية ترجمت إلى الإيطالية. طبعا هذا العدد يخص الروايات فقط دون النصوص الأخرى التي تهتم بالشعر والمسرح والقصة...إلخ، وهذه القائمة لا تتضمن روايات كتبت مباشرة بالإيطالية وصدرت في إيطاليا مثل روايتي سماري عبد المالك ونصيرة شكرى واللذان لم يصدر لهما إلا رواية واحدة، والمتاعرف عليه هو أننا نسمي مؤلفا من كتب أكثر من رواية.

6- ونلاحظ أنّ من بين الروايات الجزائرية الثماني والثلاثين التي ترجمت إلى الإيطالية هناك أربع روايات فقط ترجمت مباشرة من اللغة العربية والباقي من الفرنسية. ولا يمكن مثلا عدُ رواية عمارة لخوص معها لأنّ مؤلفها هو الذي قام بعملية الترجمة إلى الإيطالية وتكفل بكل مصاريف النشر والطباعة والتوزيع.

7- ولننظر ما حصة كل مؤلف في ذلك العدد فنجد أن ثلث هذا العدد أي ثماني روايات لآسيا جبار، وخمس لرشيد بوجدرة، وأربع لياسمينة خضراء، روايتين لمليكة مقدم، رواتين لعزوز بقاق، وروايتين لأمين الزاوي. في المجموع نجد 23 رواية لستة مؤلفين. وهذا العدد يمثل نسبة 67% من مجموع الرويات الجزائرية التي ترجمت إلى الإيطالية وصدرت في إيطاليا.

8- أما عن تاريخ إصدار هذه الترجمات نلاحظ أنها تنقسم إلى فترتين يفصلهما انقطاع مدته 20سنة: الفترة الأولى مباشرة بعد إستقلال الجزائر (أي بين سنة 62 و1966). والفترة الثانية بدأت سنة 1992، ووصلت إلى ذروتها سنة 1995. ونلاحظ أيضا أن 90% من الروايات التي صدرت في الفترة الثانية أصحابها أغلبهم من جيل الشباب، وهذا يدل على أن اختيار المؤلفين أو الروايات لم يأخذ بعين الأعتبار الروايات التي صدرت في السبعينات والثمانينات. و: أنه قد حصل في الساحة الأدبية الجزائرية "فراغ أدبي" طوله 20سنة تقريبا.

9- فيما يخص قضية الترجمة من الفرنسية وليس من العربية، أعتقد أن الفكرة التي يراد تبليغها هي أن لغة الثقافة والأدب في الجزائر هي اللغة الفرنسية وليست اللغة العربية. والغريب في الأمر أن معظم الأعمال الأدبية الجزائرية التي ترجمت إلى الإيطالية صدرت بمبادرة ودعم من وزارتي الثقافة أو الخارجية الفرنسيتين، كذلك فنصوص التمهيد والمقدمات التي تسبق تلك الروايات المترجمة كثيرا ما تتكلم عن مكانة اللغة الفرنسية في الجزائر وكأنها اللغة الطبيعية للمثقف الجزائري.

10- أمّا اختيار نوع الروايات المترجمة نستطيع القول أن الإهتمام له علاقة بالصورة التي يقدمها المؤلف عن الجزائر. فإن تركنا جانبا مؤلفين معروفين مثل آسيا جبار ورشيد بوجدرة، نجد أن معظم إنتاج باقي المؤلفين له علاقة بظاهرة العنف والتطرّف الديني الذي اجتاح الساحة السياسية والإجتماعية في الجزائر في التسعينات. وهذه المؤلفات تلقى دائما من يدعمها في وزارة الخارجية الفرنسية. وباختصار فإن الرواية الجزائرية المترجمة إلى الإيطالية تقدم وصفا لبلد –أي الجزائر– أين القتل والعنف يعتبران جزءا من الحياة اليومية، وحيث النساء يعشن في رضوخ واضطهاد وحيث لا يوجد متسع لجوانب أخرى من الحياة العادية. فليس هناك إلا "الخطاب الدموي" والكبح الجنسي يملأ صفحات تلك الروايات المترجمة. وقد يكون لهذا الإختيار معنى وبعد أدبي. لو رافقه نقد تحليلي يمكن من خلاله شرح ما يسميه رشيد مختاري بظاهرة "الإمتصاصية" وهذا النقص لا يقتصر الرواية فحسب بل حتى جوانب ثانوية قد تهم الدارس أو القارىء على السوء مثل المعلومات حول المؤلف حيث أن الحصول عليها ليس سهلا.

كذلك نعتقد أنه من الواجب الأخذ بعين الإعتبار ما أسميناه سابقا بـــ"الفراغ الأدبي" المقدّر زمنيا بـــ 20سنة. وهذه الفترة ينتمي لها مؤلفين كبار أمثال طاهر جعوط، طاهر وطار، بن هدوقة...إلخ، إلى جانب روايات آسيا جبار المكتوبة ما بين 1960 و1979.

وباختصار فإنّ كتّاب ما بعد الثورة – سواء الذين يكتبون بالعربية أو بالفرنسية – ويتخذون الثورة كمحور لرواياتهم نرى أنه يحيطهم نوع من التجاهل من طرف الناشر الإيطالي والعذر الذي يلتمسوه دائما هو أن هؤلاء المؤلفون يمثّلون السلطة الحاكمة، وبغضّ النّظر عن هذا التصريح المبالغ فيه هؤلاء الكتاب لهم مكانتهم الهامة وتجاوزهم

يعني حرمان القارئ الإيطالي عن الإطلاع أعمالهم وفهم وأخذ فكرة شاملة عن واقع المجتمع الجزائري بشكل عام.

أمّا موضوع الترجمة عموما فهناك جانبين مختلفين الأول يخص الترجمة من العربية مباشرة والثاني يخص الترجمة من الفرنسية. في بداية هذا التحليل تكلمنا عن تمحور الإختيار حول "العنف المركزي" للترجمة، ويظهر ذلك جليا في الروايات المترجمة من الفرنسية، حيث أن تسمية هؤلاء المترجمين بالفرنكوفيليين ليس مبالغ فيه وهو اسم على مسمى.فهؤلاء يجيدون الفرنسية لكن في الغالب يجهلون الكثير سواء عن الثقافة العربية أو الجزائرية. قد يكون هناك كتابا جزائريين مشهورين اختاروا الكتابة بالفرنسية بحريّة وإرادة ذاتية بعيدا عن الظروف التاريخية، ولكن الحقيقة أيضا أن الأدب الجزائري الذي ينتمي إلى فترة ما بعد الإستعمار معظمه كتب بالعربية. أما عن الفكرة القائلة بأن آداب شمال إفريقيا قد كتبت بغير العربية فهذا غير صحيح.

لأن المشكلة في رأينا عكس ذلك، وتكمن في السياسة التي تخضع لها عملية الترجمة في أوروبا، وفي علاقة الكاتب مع المؤسسات الدولية وبالأخص في الطريقة التي تعرض بها آداب شمال إفريقيا على الساحة الأوروبية عموما وفي سوق النشر الإيطالية بوجه خاص.

وكما يأكد الأستاذ بوشوشة فإن الرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة بالعربية تحتل الطليعة بين الآداب المغاربية المكتوبة بالعربية. ونرى أنه من واجب كل المعنين دعمها والتعريف بها سواء عن طريق اللغة الإيطالية أو عن طريق اللغات الأخرى.

وفي الأخير نستطيع أن نستنتج من خلال الجوانب التي سلط عليها الضوء، بأن الرواية الجزائرية هي رواية متكاملة سواء من الناحية الشكلية أو من الناحية الموضوعية، لذلك نعتقد أنها تستحق الدعم والتنويه.

احصلوا على التبيين بالمراسلة

بهيجة مصري إدلبي

عامر الدبك

محمد الماغوط وغنائية النثر [1]

تلويحة أخيرة للعصفور الأحدب

دموعي زرقاء
من كثرة ما نظرت إلى السماء
وبكيت
دموعي صفراء
من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية
وبكيت
فيذهب القادة إلى الحروب
والعشاق إلى الغابات
والعلماء إلى المختبرات
أما أنا
فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق
لأعود كما كنت
حاجبا قديما على باب الحزن
مادامت كل الكتب والدساتير والأديان
تؤكد أنني لن أموت
إلا جائعا أو سجينا [1]

رحل الذي حمل الحرية رغيفا، وأغنية خارجة للتو من مختبرات الحياة، دافئة كحضن الأم، متمردة كطائر الحر، حالمة كغيمة ن تجلس القرفصاء على أفق حريري من اللازورد.

رحل الذي حمل الحزن سيفا طويلا مجعدا، تاركا طفولته القصيرة تذبل في الطرقات الخاوية كسحابة من الورد والغبار، منتظرا شتاء قادما يسقط في قلبه، حاملا وطنه كجرس معلق على فمه، فهو الذي أعلن أنه سيظل مع القضايا الخاسرة حتى الموت، ومع الأغصان الجرداء حتى تزهر، انه قادم من الغابات لتوه، ينادي " أيها المارة، أخلوا الشوارع من العذارى، والنساء المحجبات، سأخرج من بيتي عاريا، وأعود إلى غابتي"

عاد الطفل الحزين إلى غابته، تاركا خلفه غبار الأرصفة، ورماد المدن المنكوبة، وكأنه مل من الضجيج، مل من العالم الذي يمعن باغتيال الأحلام، والعصافير، حلق العصفور الأحدب أخيرا إلى موطنه، فارا من غرفة بملايين الجدران، حاملا معه القمر ليغسله من أحزانه.

وهانحن ننشر هذا الفصل من كتابنا الذي أصدرته دائرة الثقافة في الشارقة هذا العام وهو فصل يتناول جانبا من خصوصية القصيدة الماغوطية، هذه القصيدة التي تقول كل شيء، تتحدث عن كل شيء، تدهش كطفل من كل شيء، على أمل أن ننجز كتابا مستقلا نتناول فيه إبداع هذا الشاعر الذي كان دائما يحلم بالحرية، فهو الذي قال " لو كانت الحرية ثلجا، لنمت طوال حياتي بلا مأوى ".

وداعا أيها العائد إلى غابتك الشاسعة،
وأنت تضحك بعدما أطلقت على رأسك
طلقة من مسدسك الذي حشوته بالدموع.
كأنك تسخر حتى من دموعنا ونحن نبلل بها
المناديل ملوحين لخيبتنا الأخيرة، لأننا لم
نعرف حتى الآن كيف نمرن أرواحنا على
الطيران.

سنقف في هذه الصفحات عند الشاعر محمد الماغوط، الذي شكل مدرسة في الشكل الشعري الذي يكتبه، في قصيدة النثر اليومي، الذي يعتمد لغة الناس، إلا أن قصائده تحمل متعتها في قراءتها، وتأملها، أكثر من إيقاعها الخارجي، ربما لأنها تفتقد إلى الوزن الذي حافظ عليه نزار قباني[2]، إلا أن إيقاعها الداخلي يمنحها حساسية مفرطة من الغنائية الشعرية، التي تحمل نكهتها المختلفة، عن نكهة قصيدة نزار، وإن كان المصدر واحد في استقاء الألفاظ من اليومي الحياتي المعاش، إلا أن هذا المصدر عائد على توجه الشاعر في الاختيار، وعلى الجهة التي يريد الشاعر أن يفجرها، في قصيدته

إن قصيدة الماغوط هادئة لكنها تحمل في داخلها احتمالات لانفجاريات واسعة النطاق في النفس الإنسانية، إنها تضعك مباشرة أمام المأساة، تلطخ صمتك بالصراخ المر، لتنفجر أمام الواقع الذي أنت فيه، فلا تجد متسعا إلا أن تصرخ وتثور عليه لتبحث عن بديل منه.

هذا هو الماغوط الذي " يعتبر من ابرز الثوار الذين حرروا الشعر من عبودية الشكل " [2]ولعل أصدق ما يقال عنه ما كتبته سنية صالح زوجته في مقدمة أعماله الكاملة، حيث تقرأه من داخله، ومن ذاته المشردة في هذا الكون " مأساة محمد الماغوط أنه ولد في غرفة مسدلة الستائر اسمها الشرق الأوسط، منذ مجموعته الأولى، " حزن في ضوء القمر " وهو يحاول إيجاد بعض الكوى، أو توسيع ما بين قضبان النوافذ ليرى العالم، وينسم بعض الحرية.

وذروة هذه المأساة هي في إصراره على تغيير هذا الواقع، وحيدا لا يملك من أسلحة التغيير إلا الشعر " [3] فهو شاعر حالم، يحلم بتغيير العالم، ولكن أنا لحلمه أن يتحقق، وهو لا يجد الحماية لأحلامه، ولا يجد الأرض الخصبة لكلماته الحالمة، إنه ابن الأزمات، لذلك من يدرس " حياة هذا الشاعر يرى أن فترات الخصب عنده تتواقت مع الأزمات " [4]

إنه يبدع، يعطي، يحاول أن يتمطى في غرفة ضيقة بملايين الجدران، ليمتطي حلمه ويغيب " ليس بمعنى التخلي الشعوري عن واقعه، وإنما بمعنى الطموح الملح لخلق وجود بديل منه " [5] " لقد كانت قصيدة الماغوط إنتاجا فنيا، لمشاعر المثقفين البرجوازيين الصغار اليومية، في الحياة المدينية المعاصرة، كما تبرز في (المبغى ــ الشوارع ــ الموقف من السلطة ــ الأرصفة..التسكع ــ الحانات ــ التبغ ــ البطالة ــ الضجيج ــ المقاهي ــ الرعب ــ الحنين ــ الموقف من القضايا القومية ــ الوطنية الجماهير ــ الوطن... الخ) [6]

سامحيني أنا فقير يا جميلة
حياتي حبر ومغلفات وليل بلا نجوم
شبابي بارد كالوحل

عتيق كالطفولة

طفولتي يا ليلى.. ألا تذكرينها

كنت مهرجا

أبيع البطالة والتثاؤب أمام الدكاكين

ألعب الدحل

وآكل الخبز في الطريق

....

....

سامحيني.. أنا فقير وظمآن

أنا إنسان تبغ وشوارع وأسمال [7]

بهذه الغنائية الفاجعة المؤلمة، يخاطب حبيبته بين الفقر والتشرد، والحزن العميق ينثر كلماته، التي لا تنتظر السماح لها بالخروج، وإنما هي جزء من حياته التي يعيشها من يومياته، من صراخه المكتوم، من وجعه " لقد استطاع بقدرة إبداعية نادرة أن يترجم هذه المشاعر، هذه الحياة فنيا، وأن ينقلها من حقل الكلام اليومي المتكرر، والمستهلك إلى حقل الكلام الشعري الخصوصي، والمتفرد في مساحة غنائية مظللة بخلفية رومانتيكية نهلستية " [8]

" صحيح إنه شاعر من الريف، الكلمة عنده أوزة بيضاء، إلا أنه شاعر مدينة بالمعنى العميق، تنغرس قدماه في أرصفة دمشق كنابين في لثة، ويطل على أرصفتها كل صباح، وهو يقذف بقدميه الحصى في طرقها " [9]

وأنت يا جدتي الحزينة

ماذا تفعلين في مثل هذه الساعة

بملاءتك الرقعة وسالفيك الأشيبين

هل أضعت مسبحتك

وأنت تنقلينها من جيب إلى جيب

أم طردك أحفادك

وأنت منهمكة في القيل والقال ومضغ المخللات [10]

هذه هي صورة دمشق الجدة الحزينة عند الماغوط، بملاءتها المرقعة، ومسبحتها الضائعة وهي منهمكة باللامبالاة.

إن أهم ما يميز تجربة الماغوط هو هذا النثر اليومي، أو نثر اليومي، وهو يعبر عن قضاياه الصغيرة والكبيرة، ويحاول أن يوازن بين عالمه الداخلي وبين عالمه الموضوعي، يفجر أحزانه ولغته، وتفاصيل أيامه، ليدخلها في ملاءة الشعر قصائد حزينة، غنائية، تفيض بالعاطفة الإنسانية، الحزينة " لذلك فالغنائية عند الماغوط تؤدي وظيفة انفعالية، هي التعبير عن الذات " [11]

سأظل مع القضايا الخاسرة حتى الموت

سأظل مع الأغصان الجرداء حتى تزهر

مع دمشق القديمة كملامحي

مع العتبات الرطبة

والسعال المصطنع قبل دخول الأبواب

كيف أهجرها

قدماي منغرستان في أرصفتها

كنابين في لثة

كيف أنساها

وقد تركت آثارها على جلدي وصفحاتي

كما يترك التبغ آثاره على الإصبعين

كما يطل النسر على فراخه

كنت أطل على أرصفتها كل صباح

ما من حصاة في الطريق

إلا وقذفتها بقدمي

ما من صنبور في حاراتها الضيقة

إلا وشربت منه بفمي [12]

" من هنا تقارب هذه الغنائية الحديثة، في تجلياتها اللغوية، الأسلوبية، جماليات نثر الواقع، وتقوم هذه المقاربة في شعر الماغوط، ليس على البحث عن المواد التعبيرية في أشياء، وتفاصيل، وجزئيات الواقع أي في وحدات سردية على المستوى الشعري الأدبي وحسب، بل وعلى النظر إلى الشعر داخل ما يسميه هنرميشونيك بـ اللغة الاعتيادية أو الشفوية " القريبة من لغة التواصل اليومي وخطابها المبسط " [13]

لقد أعطى الماغوط الغنائية أفقا شعريا جديدا، جعل منها غنائية حديثة، تتجاوز في آن واحد الغنائية العاطفية، والفردية التقليدية، والتجريب اللغوي بمعنى القلق اللغوي " [14]

فشعر الماغوط هو حالة من حالات التداخل بين غنائيته، وبين الواقع الذي يعيشه، وتتجلى هذه الغنائية في تفاصيله اليومية، وفي انعكاس هذا الواقع، بل تجليه في كلماته وألفاظه، وجملته الشعرية، ولعل هذه الخصوصية في شعر الماغوط، تختلف عن غيره من الشعراء الذين حاولوا أن يحولوا اليومي إلى حالة شعرية كما فعل نزار قباني، رغم أنه حاول أن يدخل في الكلام اليومي لينهض إلى قصائده الرائعة، إلا أن قباني لم يلتزم كما فعل الماغوط بهذه التفاصيل الواقعية والجزئيات الصغير ة، إلا بقدر ما تحتاجه القصيدة، بل لنقل إن نزار قباني اشتغل على اللغة أكثر من شغله على اليومي كحالة شعرية انفعالية، أما الماغوط فقد كان يعنى باليومي، ويعيش مع هذه التفاصيل في كل خلية من خلاياه، ويمكن القول " إن التجربة الشعرية عند الماغوط رغم وضوح التصوير الغنائي فيها، لا تحذف الواقع بل يظهر هذا الأخير داخل النص نفسه، في صورة علاقات ووقائع، يصب محورها في المحيط الدلالي للحياة اليومية، من هنا تبدو هذه الغنائية، وهي تعبر عن مشاعرها وانفعالاتها، وكأنها اقتراب من كتابة اليومية في المقهى، والشارع،والحارة الشعبية والمبغى ــ والحانة، والرصيف " [15]

لاشيء يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء

لاشيء يربطني بهذه المروج

سوى النسيم الذي تنشقته "صدفة" فيما مضى

ولكن من يلمس زهرة فيها

يلمس قلبي

من " بلس إلى جان دارك " [16]

ومن " جاندارك إلى بلس "

رفعت يدي مئات المرات

محييا مئات الأشخاص

باليد التي تأكل

والتي تكتب

والتي تجوع

...

....

قهوة قهوة أيتها الجدران

مزيدا من الأرصفة والغبار

شفتاي في قاع الزجاجة

أريد أن أكون سمكة في مستنقع بعيد

سمكة في غيمة عالية تتحرك [17]

في شعر الماغوط لا تقف عاجزا عن الفهم، بل تقف عاجزا أمام تفسير هذه الظاهر الخانقة في شعره، هذه المأساة التي تقفز في وجه القارئ لتوقظه من دهشته، إلى دهشة المأساة، لتقول له هناك الكثير مما يستحق البكاء والحزن، هناك الكثير مما يستحق الكآبة في هذا العالم، إنه عالم من التشرد والبؤس، والضياع، والبحث عن الحرية كسمكة " لقد حقق الماغوط التوافق الخلاق بين التقنية والتجربة الداخلية، (المضمون) فالتقنية تستمد ملامحها من حقل الكلام اليومي.. وهذا ما يفسر الألفة والدفء في جملة الماغوط الشعرية، كما أن التجربة الداخلية تستمد ملامحها من حقل المشاعر الإنسانية اليومية في الحياة المدنية " [18]

أيها الطائر المجهول

عندما يكون القمر ساطعا

والتلال الخضراء تمد مناقيرها من الشاحنات

تأملني وأنا آكل

وأنا اشتاق

تأمل أظافري القذرة على الأكواب

وفمي المدبب كالنصل باتجاه السماء [19]

إن هذا التوافق بين التقنية والتجربة الداخلية، عند الماغوط أدى إلى أن يقدم الماغوط كما يشير جمال باروت ما يسمى بـــ " القصيدة الشفوية " التي تكشف عن العمق النفسي بين الشاعر والعالم.

وقد بين جمال باروت الفارق بين القصيدة الشفوية وقصيدة الرؤيا بالتالي :

القصيدة الشفوية قصيدة الرؤيا

البعد الواحد تعدد الأبعاد

أو الصوت المنفرد أو تعدد الأصوات

المناخ الغنائي المناخ الدرامي

البنية الخطية البنية الشبكية (التركيبية)

الأشياء الصغيرة الجزئية الرؤيا الكلية (الشمولية)

الكلام اللغة

حركة الشعور في الكلام حركة الرؤيا في الصور [20]

ولعل أكثر ما تجلت هذه القصيدة في تجربة الماغوط في التعبير عن صورة الاغتراب والتشرد، والكبت ، والخوف من كل شيء، من الحياة ــ من السلطة ــ من الموت ــ من المستقبل ــ من المجهول ــ من الواقع ــ من كل شيء.

"وينبع الاغتراب من إحساس الفرد الدائم بأنه معزول عن الجماعة، وبعيد عن ذاته بوصفها كائنا حيا، يمارس عطاءاته من خلال

الجماعة، ومن خلال إحساسه بالمسؤولية المكلف بها، والملقاة على عاتقه " [21]

" ويعتبر محمد الماغوط من أبرز الشعراء احتفالا بهذا الجانب (الاغتراب) فالفرد لديه أنكرته الجماعة، ولفظته الشرفات العالية، وطاردته السلطة، وهو يعيش حالات تسكع مختلفة، تنوعت مساحاتها، المكانية، وكانت الشوارع والأرصفة والحانات، والموانئ، والمقاهي مسرحا لها " [22]

مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة

أتسكع كالضياء المتلاشي

كمدينة تحترق في الليل

والحنين يلسع منكبي الهذيلين

كالرياح الجميلة والغبار الأعمى

فالطريق طويلة

والغابة تبتعد كالرمح

مدي ذراعيك يا أمي

أيتها العجوز البعيدة ذات القميص الرمادي

دعيني ألمس حزامك المصدف

وأنشج بين الثديين العجوزين

ألمس طفولتي وكآبتي

الدمع يتساقط

وفؤادي يختنق كأجراس من الدم

فالطفولة تتبعني كالشبح

كالساقطة المحلولة الغدائر [23]

بحيث تبدو في هذه القصيدة حالة الصراع بين الفكر والعاطفة والواقع، كما أشار د. عبد الله عساف، وباستطاعتنا أن نلاحظ هذا الصراع منذ بداية القصيدة التي ينفي فيها وجود الأهل، فهو مخذول وحيد مشرد متسكع، إنه يعيش حالة تناقض بين حنينه و تشرده، وعزلته، فالغابة تبتعد كالرمح، وأمه العجوز بعيدة عنه، وطفولته منفية من ذاته، تتبعه كالشبح في الطرقات، إنها صورة عن الاغتراب الحقيقي، الذي يعيشه الفرد في ضياعه، وعزلته، وانفراده، وعدم الوصول إلى أهدافه :

يا قلبي الجريح الخائن

أنا مزمار الشتاء البارد

ووردة العار الكبيرة

تحت ورق السنديان الحزين

وقفت أدخن في الظلام

وفي أظافري تبكي نواقيس الغبار

...

....

مستعد لارتكاب جريمة قتل

كي أرى أهلي جميعا وألمسهم بيدي

أن أتسكع ليلة واحدة

في شوارع دمشق الحبيبة [24]

لذلك لابد من الإشارة إلى أن أول ما يظهر في شكل هذه العلاقة مع الواقع، والذات "حضور المرجع الواقعي الحي داخل الخطاب الشعري، وتخييله، أو بلغة أخرى حضور الوقائع والتفاصيل، داخل المعاناة الغنائية،

والسمة الثانية هي إشكالية هذه العلاقة إذ أن غنائية الماغوط احتجاج حاد ومرتفع الصوت، على الواقع السائد، من موقع المثقف الحساس البرجوازي الصغير الساخط والذي يستعجل التغيير " [25]

تفجير الكلام العادي

إن تجربة الماغوط الشعرية، لم تقم على تفجير اللغة القاموسية، ولم تقم على اللعب اللغوي، وتبسيط الجملة الشعرية، بالاستناد إلى اللغة، بقدر ما قامت على " تفجير الكلام العادي اليومي "، وارتفعت به ليكون كلاما شعريا، ولم توغل في تجربة رؤيوية، ميتافيزيقية، وإنما في تجربة إنسانية موحية، استطاع الماغوط أن يكشف ملامحها " [26] وقد بين محمد جمال باروت الخصوصية التي تحملها لغة الماغوط، في كتابه الحداثة الأولى، حيث أن "الحساسية الشعرية عند الماغوط ساخطة، وساخرة في آن واحد، غير أن المهم لنا هو اكتشاف البناء المجازي، الذي يقدمه الخطاب الشعري لهذه الحركة المزدوجة من السخط والسخرية" [27]

وإن " الفهم البلاغي الذي يقدمه، لا يكفي في رأينا لاكتشاف هذا البناء، بل يجب البحث في خصوصية لغته الشعرية، التي تقارب جماليات نثر الواقع،والتي تجد مرجعيتها ليس في اللغة الجزلة الفصيحة، بل في منطق الحقائق، الذي يحكم لغة التواصل اليومي، المستوعبة شعريا، أي المحملة بالشعر، إذ أن الماغوط حتى في تشبيهاته التي تنطبق عليها أدوات الفهم البلاغي المنجز، يتجاوز تصور هذا الفهم لطبيعة هذه الأدوات " [28]

طالما عشرون ألف ميل بين الغصن والطائر

بين السنبلة والسنبلة

سأجعل كلماتي مزدحمة كأسنان مصابة بالكزاز

وعناويني طويلة ومتشابكة كقرون الوعل

...

...

ولكن بعض الكلمات زرقاء أكثر مما يجب

صعبة وجامحة

وترويضها كترويض الوحش

ولكنني سأكافح بلا رحمة

بلا أزهار أو طبول

متكئا على طاولتي كالحداد

مستلقيا على قفاي كالشريد

حتى أحس الحياة كلها

الحياة والحب والدمار

العسل والريح والسياط

تتطاير وتلتهب

تتطاير وتهوي كأوراق الخريف في الغابات" [29]

إن هذه التشبيهات كثيرة جدا في شعر الماغوط، هذا الربط غير المألوف بين الدال والمدلول، بحيث تصبح " الخصائص المجازية الأكثر حضورا في لغته الشعرية، هي نفسها الخصائص المجازية لـــ اللغة الاعتيادية "[30] بحيث تنتمي صوره وتشبيهاته إلى المحيط

الدلالي اليومي، بحيث ينهض هذا المحيط الدلالي في النص، ليس عبر هيمنة الوظيفة اللغوية المرجعية، بل أساسا عبر الوظيفة اللغوية الانفعالية، تلك المرتبطة بـ الأنا الغنائية، فهذه الأنا لا تعبر عن مشاعرها، وانفعالاتها وحسب، بل تستردها عبر علاقاتها بالأشياء " التفاصيل " [31]

أيها المارة

اخلوا الشوارع من العذارى

والنساء والمحجبات

سأخرج من بيتي عاريا

وأعود إلى غابتي [32]

إنها عودة إلى الفطرة، إلى البدائية الإنسانية، التي لا يوجد فيها هذا الضياع، وهذا التشرد، عودة إلى الحرية التي يحلم بها الماغوط، عودة إلى الغابة كطفل، أو نهر أو حتى قرد في غابة،ولنلاحظ هذه العلاقات الدلالية، التي لا تجد مدلولها إلا في الواقع اليومي عند الماغوط، إلى جانب الأنا الداخلية الذاتية الغنائية في نفسه.

وما من قوة في العالم

ترغمني على محبة ما لا أحب

وكراهية ما لا أكره

مادام هناك

تبغ وثقاب وشوارع [33]

" ثمة خصائص مجازية تظهر غالبا في هذه اللغة، كالمبالغة التي تقوم وظيفتها في شعر الماغوط، عل إبراز الحدة الانفعالية التوترية للذات، ومشاعرها، كقلب المعنى الذي يتميز كما يقول (قاموس الألسنية) باستخدام كلمة أو تركيب من الكلمات في معنى نقيض لدلالتها الحقيقية، إما انطلاقا من اهتمام أسلوبي، أو تهكمي يأخذ صيغة تعجبية أو ندائية " [34]

أنا طفل

ها أنا أمد جسدي بصعوبة

لأدفن أسناني اللبنية في شقوق الجدران

.....

....

أنا متسول

ها أنا أشحذ أسناني على الأرصفة

وألحق المارة من شارع إلى شارع

أنا بطل.. أين شعبي

أنا خائن.. أين مشنقتي

أنا حذاء.. أين طريقي [35]

إن الماغوط مسالم.. حزين.. متهكم.. ساخر.. يبكي كالطفل. يصرخ كالمطعون.. إن شعره باختصار هو " مرآة لكثافة التجربة اليومية، دون أن يفقد إحساسه البدائي بالأشياء الأولى فيها. ففي شعره ذلك الاستحضار للتفاصيل المهملة في قاع الحياة اليومية، وذلك الاتصال الشعري البدائي المتوحد بها في آن واحد " [36]

دموعي زرقاء

من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت

دموعي صفراء

من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية

وبكيت

فليذهب القادة إلى الحروب

والعشاق إلى الغابات

والعلماء إلى المختبرات

أما أنا

فأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق

لأعود كما كنت

حاجبا قديما على باب الحزن

مادامت كل الكتب والدساتير والأديان

تؤكد أنني لن أموت

إلا جائعا أو سجينا [37]

إن إحساسه بالأشياء، ينطلق من إحساسه بذاته المفردة، ذاته المعزولة، الحزينة، التي تنظر إلى العالم من تلك الثقوب البالية في النفس " إن حساسيته الساخطة التهكمية كانت مشدودة إلى مستوى من المستويات الوجودية، ولكن ليس المستوى الوجودي المعرفي، الذي عرفناه عند جيله، بل المستوى الذي يسير بشكل ما إلى ما يمكن اعتباره سلوكا وجوديا، رجل الشارع والمبغى " [38]

ولعل خصائص لغة الماغوط، أو خصائص شعره، يمكن أن تُقرأ في أي نص من نصوصه، إنها سمة عامة، ويمكن تطبيقها على كل نصوصه على الإطلاق، وإن كانت تختلف من نص إلى آخر، بطريقة المعالجة التهكمية الساخرة، إلا أنها تبقى في الحالة العامة لغة واحدة، وصوتا واحدا، هو صوت الماغوط، الساخر، الحزين، المتهكم، الناقم، البدائي، الطفل، المغترب، المشرد، الضائع، رجل الشارع، والتبغ، والحانات، المتسول في أزقة الحياة، المدافع عن وجوده كطفل، الباحث عن الحنان في صدر أية امرأة، المكبوت..... الخ

يقول في قصيدة إلى بدر شاكر السياب :

لا تضع سراجا على قبرك

سأهتدي إليه

كما يهتدي السكير إلى زجاجته

والرضيع إلى ثدي أمه

......

......

تشبث بموتك أيها المغفل

دافع عنه بالحجارة والأسنان والمخالب

فما الذي تريد أن تراه

كتبك تباع على الأرصفة

وعكازك أصبح بيد الوطن

....

أيها التعس في حياته وفي موته

قبرك البطيء كالسلحفاة

لن يبلغ الجنة أبدا

الجنة للعدّائين وراكبي الدراجات [39]

الهوامش

[1] فصل من كتاب مشترك تأليف بهيجة مصري إدلبي ــ عامر الدبك " بعنوان القصيدة الحديثة بين الغنائية والغموض " صدر مؤخرا عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة

[2] لأننا في الكتاب ناقشنا الغنائية عند نزار قباني وهنا جاء ذكر نزار قباني عطفا على الفصل السابق من الكتاب

[1] الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، دار المدى، دمشق، 1981، ص 169

[2] صالح، سنية، مقدمة الأعمال الكاملة، دار المدى، دمشق 1998 ص 10

[3] م ن، ص7

[4] م ن ص8

[5] م ن، ص 9

[6] باروت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981، ص 93

[7] الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، دار المدى، دمشق، 1998، ص 32ــ 33

[8] باروت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، م س، ص 93

[9] باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب الأمارات، 1999، ص 229

[10] الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م س، ص 177

[11] باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م س، ص 232

[12] الماغوط، محمد، م س، ص180 ــ 181

[13] باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م س، ص 232

[14] م ن، ص 230 ــ 231

[15] م ن، ص230

[16] شارعان متقاطعان في بيروت

[17] الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م س، ص 108 ت 112

[18] باروت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، م س، ص93

[19] الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م س، ص105 ــ 106

[20] باروت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، م س، ص 97

[21] عساف، د. عبد الله، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ن دار دجلة، سورية القامشلي، ص 143

[22] م ن، ص 146

[23] الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، ص 42

[24] الماغوط، محمد، م س، ص 45 ت 46

[25] باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م س، ص 231

[26] باروت، محمد جمال، الشعر يكتب اسمه، م س، ص 94

[27] باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م س، ص233

[28] م ن، ص233

[29] الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م س، ص 75 ــ 76 ــ 77

[30] باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م س، ص233

[31] م ن، ص 229

[32] الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م س، ص165

[33] م ن ص 164

[34] باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م س، ص232

[35] الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م س، ص166

[36] باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م س، ص229

[37] الماغوط، محمد، الأعمال الكاملة، م س، ص169

[38] باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى، م س، ص234

[39] الماغوط، محمد ن الأعمال الكاملة، م س، ص208- 210.

حوار مع الناقد المصري: "صلاح فضل"

النقد العربي ومسألة التأصيل

حاوره: السعيد بوطاجين



يطرح الدكتور "صلاح فضل" بعض آرائه النقدية ومنطلقاتها والتحولات الواضحة التي ميّزتها من كتاب إلى آخر. خاصة مع بروز البنيوية التي استقى منها شيئا من توجهه النقدي.

وإذ ننشر هذا الحوار المؤثث معرفيّا ورؤيويّا، فإننا نأمل ألاّ نأخذه مأخذا صنميّا كآراء مغلقة ونهائية، إنما نأمل أن يكون موضوع جدل، خاصة إذا عرفنا أن الساحة النقدية العالمية تشهد عدولات مستمرة بفعل نمو حلقي مؤسس مصطلحيا ومنهجيا.

– إنتقلتم إلى مناهج متعددة، كيف تفسرون هذا العدول المتواصل؟

– ينبغي أن أوضح أولا ما أتصوره بالمنهج، ولازلت أعترف أن الشوق الأول في سيرتي النقدية كان بالتعلق بهذا التصور عن المنهج، لأنني تمثلت أن لدي قدرة وطموحا ورغبة حارقة في ممارسة النقد وإن الضمان الذي يكفل لي هذه الممارسة أن تكون دقيقة ومنتجة وعملية، هو أن تتذرع بالمنهج.

أذكر أنه في هذه الفترة من الصبا كان أمامي نموذج جيد للمنهج تمثل في أستاذي وشيخي الدكتور "محمد مندور"، وأستاذي الآخر الدكتور "محمد غنيمي هلال"، وتمثل على وجه التحديد فيما ترجمه الدكتور "مندور" في كتيب صغير يسمى "منهج البحث في اللغة والأدب"، وفيما كتبه

في أطروحة الدكتوراه بعنوان "النقد المنهجي عند العرب".

كانت كلمة المنهج إذن هي كلمة السر التي جذبتني إلى هذه المنطقة الواعدة الحافلة بسلطة الفكر النقدي على الأعمال الإبداعية، تخيلت أنني كي أكون قاضيا جيدا لابد أن يكون في يدي منظومة قوانين، وأحسب أيضا أنه من الكتب التي شوقتني في صباي لكي ألتزم بهذا المنهج كتاب صغير جدا يسمى "قواعد النقد الأدبي"، كنت قد درست قواعد اللغة العربية وتوهمت أنني ملكتها لأنني أمسكت بهذه القواعد، وقد عثرت على هذا الكتيب لمؤلف كان مترجم "لاسي كلومي"، فقرأته فلم أعرف قاعدة واحدة، لم استخلص منه أية قاعدة يمكن أن أطبقها بنجاح على الأعمال الإبداعية، لكن ظل وهم المنهج أو شوقه والتوق إليه، هو التوق الحارق الذي عانيته في البداية، فليس من الصدفة أن يكون أول كتاب أصدرته بعد حصولي على الدكتوراه كان بعنوان "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي".

إنّ المنهج كان هو المنطلق، وأنا أكتب عن منهج الواقعية، أدركت تغيرات في إيقاع الحركة النقدية العالمية، تغيرا جذريا في توجهها وتحولا أساسيا في منطلقاتها العلمية، ولاحظت أن حياتنا العربية، في الثقافة الأدبية النقدية غائبة تماما عن هذه التيارات الجديدة التي بدأت تسود الأدب العربي في الخمسينات والستينات، كنت قد درست في إسبانيا، ومنشغل بكل ما يدور في فرنسا، لكل كتاب يصدر فيها، فأخذت أتتبع تشكيل الحركة البنيوية حينئذ، وأصدرت في السبعينات إلى جانب كتاب "منهج الواقعية" كتابا آخر بعنوان "نظرية البنائية في النقد الادبي"، فكان هو التقديم الأول لكل هذا العالم الذي أتمثل فيما بعد والذي أطلق عليه "البنيوية وما بعدها".

والطريف أنّ هذا المنطق الثنائي لم يكن متعارضا في ذلك الحين، لأنني عندما حاولت أن أقدم الواقعية لم أقدم الأيديولوجية، الواقعية، وإنما حاولت أن أقدم المبادئ الجمالية المستصفات من الواقعية كما عند "لوكاتس" ومدرسته، وكانت المرة الأولى في النقد العربي، واستخلصت من هذا التيار أنقى وأصفى خطوطه المنهجية، وكانت هي البنيوية التوليدية عند "غولدمان" لم يكن أحد قد عرفها أيضا في الثقافة حينئذ، وأشتبكت البنيوية التوليدية عند "غولدمان" بالبنيوية عند "بارك" وعند "جاكسون"، وعند المدرسة البنيوية "ليفي ستروس"، والمدرسة البنيوية الفرنسية، لكي يمثلا معا طرفي المقص في الحركة النقدية

الإنسانية. والطرفان غائبان تماماً في النقد العربي، المنطلق الذي توسلت به كان بسيط ومحددا وصارما، سأعمل في الجامعة وفي الحياة العامة، في الجامعة لا ينبغي أن تكون هناك "عقيدة"، يجب أن يسود العلم، والعلم يعني الإعتراف بكل التيارات مهما كان تخالفها لأن الحقيقة لا تكمن في الصوت الواحد، ولا يمكن أن تتجلى في التيار الواحد.

وما تولد بعد ذلك من تيارات ومناهج: التفكيكية والسوسيولوجية ومناهج القراءة ومناهج النص وتحليل الخطاب، كان عملية تولد طبيعي لنمو النظرية الادبية نموا معرفيا، لم يكن بوسعي أن أسمح لنفسي بالوقوف عند مرحلة معينة وأرفض المراحل التي تلت، وإلا كنت خائنا للمبدأ المنهجي الذي انطلقت منه، لأن المناهج المتتالية لا تتعارك ولا تتشاجر، ولا يأتي بعضها لينفي مقولة المناهج السابقة عليها، ولكنها تأتي لتدارك أخطاء المناهج السابقة، لكي تكمل رسالتها في الكشف المعرفي، لكي تصحح خطأها العلمي، وتسير في درب متصاعد حقيقي.

من تجمّد نفسه عند لحظة معينة ويرفض ما جدّ من أحداث هو الذي يعيق نمو نفسه، ولم يكن لي على الإطلاق أن أعيق نمو فكري ونقدي.

– ظل النقد العربي بعيدا عن الإبداع، هل تتصورون أنّ هناك طريقة لتحقيق تناغم؟

– لا أحسب أن ما هو جدير أن يطلق عليه نقد يمكن أن يكون بعيدا عن الإبداع، فالنقد في تصوري جذور ثلاثة بدونها يمكن أن يكون ثرثرة، معلومات، تاريخ، لكنه لا يمكن أن يكون نقدا، هذه الجذور الثلاثة تتمثّل في منظومة مركبة هي جوهر النقد.

العنصر الأول لهذه المنظومة هو الإستيعاب الحقيقي المصفى للفكر الأدبي القومي العالمي، الفكر الأدبي يعني الإبداع، وما يثار حوله من قضايا تاريخية وفنية وما يتصل به من نقد.

فمن لا يلتهم الإبداعات الكلاسيكية في لغته وفي اللغات الحيّة الأخرى ويستقطب ويستوعب ما كتب حولها من دراسات ونقد، فإنه سيفتقد منطلقه الأول.

أمّا الأمر الثاني وهو تمثل الواقع الإبداعي كما يتجلى في ثقافته وفي الثقافة العالمية لا يمكن لأستاذ يدرس الأدب الجاهلي مثلا ولا يقرأ شيئا سوى القصائد المعلقة أن يكون ناقد، فهو سيصبح مدّرسا رديئا وليس أستاذا حقيقيا إذا لم يعرف ما استجد على القصيدة العربية منذ تلك المعلقات حتى اليوم، ودون أن يعرف النبض الإبداعي السائد في حياة اليوم وبالتالي ملامسة الإيقاع، إيقاع ما ينتج اليوم من أعمال إبداعيه، الشرط الثاني لتكوين الناقد ولجذوره المتمكّنة.

الأمر الثالث ولا يقل خطورة عن هاذين الأمرين، هو أن يعرف المسار الإستراتيجي لحركة العلوم المتصلة بالإبداع، لأن الإبداع لا ينتج في فراغ إنّما ينتج في واقع، وهذا الواقع له جوانب متعددة: سياسية واقتصادية ومعرفية...

ففيما يتصل بالجوانب المعرفية هناك منظومة من العلوم التي تغذي الأدب، مثّل علوم اللغة وعلم النفس وعلم الجمال والفن وغيرها، فما لم يعرف الناقد التوجيهات المستقبلية والمكتشفات الحديثة في هذه العلوم فإنه لا يستطيع امتلاك الجهاز المعرفي القادر على احتضان هذا الإبداع الواقع فضلا أن يكون حاكمه وقاضيه وصاحب السلطة فيه،

فالناقد الحقيقي لا يمكن أن ينفصل عن الواقع الإبداعي.

وإذا استعرضنا سلسلة ما يمكن أن نسميهم نقادا من النقاد العرب في القرن 20 في الأجيال الثلاثة التي تولت هذا العمل النقدي، سنجد أن كثيرا منهم لم يكن يتابع الإبداع فحسب. بل كان يمارسه، سنجد "العقاد" مثلا شاعرا من كبار الشعراء وقصاصًا في إحدى أعماله، وسنجد أن "طه حسين" هو الذي مهدّ الطريق برواياته المتعددة وبرائعته في سيرته الذاتية "الأيام" للكثير من المبدعين، فلم يكن يتابع الإبداع فقط بل كان يشارك في تنشيط وفتح مجالات الإبداع في الأدب العربي، فكيف يمكن أن نقول أن هذا الجيل لم يكن يحتضن الإبداع أو يعرف الواقع الإبداعي؟

إنك تقصد بسؤالك أن تشير إلى عدد من الأساتذة الأكادميين المنفصلين عن الواقع، وهؤلاء لا يمكن أن يمنحوا شرف لعب نقاد.

– هناك محوّ شبه كلي للبلاغة العربية وجهودها في المجال النقدي وجماليات القول، ما قولكم؟

– هذا سؤال ذو شجون، وأنا أعتقد أن البلاغة العربية لم يمحوها أحد، لكنها هي التي انسحبت من الميدان، هي التي هربت، لأن البلاغة العربية عندما انبثقت من رحم الفلسفة وعلم الكلام، وعندما استوعبت الشعر العربي والنثر والكتابة في عصور تشكلها كانت هي الاساسي العلمي للنقاد العرب في المراحل القديمة، ثم تجمّدت هذه البلاغة على يد أساطلها الكبار من أمثال "ألسكاكي"، ولعله آخر من جمّد البلاغة في "مفتاح العلوم" و"الإيضاح" في كتبها الكلاسيكية القديمة، وجرت مياه ساخنة كثيرة، فترات ركود وفترات نهضة، وظلت البلاغة على حالها إلى أن شعر البلغاء العرب ودارسوا الأدب العربي في النصف الأول من القرن 20 بأهمية بعث البلاغة مرة أخرى من مرقدها، وبأهمية إحيائها.

فكتب عدة مفكرين مجموعة من الكتب يدعون فيها إلى بعث البلاغة العربية، منهم "أحمد حسن الزيات" الذي ألف كتابا بعنوان "تجديد البلاغة العربية"، وكتاب "سلامة موسى" المعنون "البلاغة العصرية" وكتب الشيخ "أمين الخولي"– هو رأس مدرسة بأكملها في الفكر البلاغي– كتابه العظيم "فن القول" حاول فيه إن يحي مبادئ البلاغة العربية ثم كتب الأستاذ "أحمد الشايب" كتابه الأساسي بعنوان "الأسلوب"، وكل ذلك لم ينجح في إيقاظ البلاغة العربية من رقدتها، لأنه لم تؤخذ في الإعتبار التطورات العظمى التي حدثت في مجال النقد الأدبي وفي مجال نظريات الأدب وعلم اللغة واللسانيات ومجالات أخرى.

إلى أن كان عقد السبعينات، وبدأت أفواج من البلاغيين العرب يسمون أنفسهم بالأسلوبيين، فالإسم الحديث للبلاغة هو الأسلوبية تقريبا، وسرعان مالنتشرت دعوات الأسلوبيين العرب كالنار في العجمين، وأصبحت الاسلوبية الآن هي المطية الذلول لكل من يحاول أن يقارب الأعمال الأدبية مقاربة فكرية وأدبية وعملية منظمة.

ففي العقد الأخير فقط إنتبه عدد من المثقفين والعلماء العرب إلى ضرورة نقد البلاغة العربية القديمة وتقديم تصور جديد عن البلاغة الجديدة، ولعلي كنت من بين هؤلاء في كتابي الذي شق طريقه بصعوبة في هذا المجال لنقد البلاغة النقدية وهو كتابي المعنون

"بلاغة الخطاب وعلم النص" وهو كتاب عقبته موجة...

إن النقد القديم لدينا يرتبط بمنطقة المحرمات وبمنطقة الصعوبات واقتراح بدائل حية، ومعاصرة للمبادئ القديمة يحتاج إلى جهد، وأحسب أن هناك عددا من الشباب الدارسين العرب يمضون في هذا النهج الآن، ويبعثون الدم والحيوية في طفرة في البلاغة الجديدة للثقافة العربية.

– إستثمرتم في المناهج الحديثة، هل تعتقدون أنه مخرج لحل إشكالية الخطاب؟

– لا يمكن تصور المناهج الحديثة أنها مجرد ثقب في جدار يؤدي إلى الخروج من المأزق، هذا تصور غير صحيح، أنا في تقديري أن المناهج الحديثة تجليات لتحولات أساسية في المعارف وانساق المعارف.

نظريات العلم تتغير من فترة إلى أخرى، والنظريةعندما تتغير يبدأها التغير في المنهج، والمناهج تتوالد، وبالتالي فمن يريد أن يأخذ بطرف من هذا العلم، من يريد أن يكون حركته في قلب الواقع النقدي الإنساني المعاصر، من يريد أن يعيش إيقاع اليوم، وليس بين إيقاع الأمس كي لا يتجمد في الماضي، ليس أمامه من بديل، وليس من سبيل إلاّ أن يستوعب المناهج الحديثة ويبدع فيها وينطلق منها، ولذلك فهي ليست إلاّ أن يستوعب المناهج الحديثة ويبدع فيها وينطلق منها، ولذلك فهي ليست مشروعا إستثماريا يمكن أن يكسب به الإنسان، وإنما طريقة للمعرفة، العلم والثقافة.

من يريد أن يظل في منطق ترداد المقولات الجاهزة وتكرار الألفاظ المحفوظة وإعادة نسقية التفكيرات القديمة دون أن يلتحم بالحياة وحركتها، وبالإبداع وتياراته، فليبقى في الموقع الذي اختاره لنفسه، لكن من يريد أن يكون في مستوى العلم المعاصر سواء كان ذلك في علوم اللغة والأدب أو في علوم الطبيعة وما وراءها أو الفلك لا نستطيع أن نبدأ من "عباس بن فرناس" في محاولته للطيران ولكن علينا أن نستوعب ما انتجته "النازا" ونتدرج فيما بعد "النازا".

– يبدو أن السمياء رغم أهميتها في الكشف عن مفصلات الخطاب، لم تفلح في التعامل مع جوانب كثيرة؟

– السميولوجية أو السيمياء على اختلاف في عربية المصطلح إتفاق فيما يفهم منه، هي إحدى تجليات ما بعد البنيوية، وهي تؤدي وظيفة جوهرية في هذا الصدد لأنها ترتبط بأنظمة العلامات المختلفة.

هناك فنون تنتمي علاماتها إلى مجال واحد، فالشعر مثلا، علاماته كلها ترتبط بالمجال اللغوي، لكن هناك فنون مركبة، علاماتها وأنساقها يحتضن مجالات متعددة، مثل المسرح السينما وبعض الفنون البصرية المركبة.

فمناهج النقد ما قبل السميائية نجحت في تحليل الفنون أحادية الأفق، لكنها لم تستطع أن تستوعب الفنون المزدوجة أو الثلاثية. من هنا أنا أرى أن السميولوجيا لا بديل لها في تحليل المسرح، لأن المسرح يتكون من خطاب لغوي ثم حركة الممثل ثم الديكور ثم الالوان ثم الإيقاع الموسيقي... وهذه كلها تنتمي إلى منظومة علاماتية مختلفة، فكيف يمكن للمشاهد أن يستصفي من هذه المنظومة العلاماتية دلالة متسقة ومنسقة ومركبة ومتماسكة في الآن ذاته؟

السينما أيضا تتصف بهذا التركيب، أنا شخصيا أجريت بعض التحليلات السميولوجية

في الشعر والرواية وكانت ناجحة جدا، وكشفت عن أشياء لم يتح لي أن أكشف عنها بغير ذلك من المناهج النقدية. وهذا السبب آخر غير اختلاف العلامات أجده مفيدا جدا في السميولوجيا ولا يزال يتمتع بكفاءة عالية وقابلية جملية جدا للتطبيق وذلك أن الإتجاه البنيوي كان قد حاول نسبيا أن يقتطع النصوص الأدبية ويعزلها عن سياقاتها التاريخية والثقافية والإجتماعية، جاءت السميولوجية لتعيد وصل النصوص بما تثير إليه في الثقافة والمجتمع، بطريقة بعيدة عن الفجاجة التي كانت تتسم بها المناهج التاريخية والإجتماعية، مما جعلها قادرة جدا على الربط بين النصوص الأدبية والفنية من ناحية، وبيئاتها الثقافية ومجتمعاتها من ناحية ثانية عن طريق تجزيئ الإشارات ونظم العلامات في هذه البيئات الثقافية ولا أظن أن منها آخر نجح في أحداث هذا الربط بالطريقة التي نجحت بها السميولوجية. الفرق يتجلى في الباحث أو الناقد نفسه، يعني يمكن أن تعطى جهازا عظيما لباحث متوسط الموهبة والقيمة فيفسده ولا يستطيع أن يوظفه، يمكن أن يركب لطائرة طيار فاشل ويدمرها، ولكن إذا أعطيت هذا الجهاز لمن يدرك كيفية تكوينه وأبعاد وظائفه، ويمهر في استغلالها وأدائها على الوجه الأكمل يمكن أن يحقق به ما لا يستطيع أن يحققه الآخرون، فالمنهج يقوم بمن يتخذه ويعتمد على مهارة من يطبقه، ولا يستطيع أن نقول عن منهج ما، أنه قصّر عن كذا أو فشل في كذا.

– هل يمكن التفكير فيما بعد السمياء؟

– لقد استجدت تيارات كثيرة فيما بعد السمياء، أو بالتوازي معها، فهناك أربعة تيارات نقدية تكاد تكون متعاصرة.

1) التفكيك: الذييمارسه الكثير من النقاد بذكاء كبير ومهارة عظيمة في اكتشاف تناقص النصوص وسرابية المعنى المؤجل.

2) القراءة والتأويل وجمالية الإستقبال: منهج مواز آخر للسميائية ويقوم بدوره على أكمل وجه لدى تيارات واتجاهات كثيرة، وبعض الجوانبالتي لا تغطيها المناهج الأخرى.

3) علم النص: يقوم بدور بالغ الخطورة في اكتشاف جوانب متعددة في النصوص بالتوازي مع المنهج السميائي وتحتويه في الكثيرة من الأحيان.

4) تحليل الخطاب في النقد المعاصر يستوعب كثيرا من هذه التيارات وينظم أنساقها ويحاول أن يستخدمها.

والنقد الثقافي في نهاية الأمر يستجمع في جعبته، وهو جوف الفرا كما تقول العرب كل ذلك ويستوعبه ويوظفه.

فهناك اذن ما قبل وما هو متوازن وما بعد السمياء، وحركة العلم في الأدب لا تتوقف.

– يبدو النقد العربي مستلبا منهجيا وفكريا ما رأيكم؟

– لا أعرف ما تقصده بالمستلب، ولعله – على الأرجح – ما يدعيه البعض من تبعية النقد العربي للغربي، فهذا استخدام سيء لمصطلح الإستيلاب ولا تميل الحقيقة في الوقت ذاته، مامعنى الإستيلاب؟ الإستيلاب أن تكون لي إرادة وأخضع لما يمليه الأخرون مما يمس ويؤذي ويضر بقدراتي الذاتية، فليس هناك نقد يستحق أن يكون نقدا في الثقافة العربية وغيرها لا يعي ذاته وعيا كاملا لأنه يكون حينئذ ممارسة آلية، ليس هناك تبعية في

العلم، فإما أن تكون عالما فتعرف أدوات العلم ومناهجه، وتتملكها وتضيف إليها وتنتج بها علما، وإمّا أن تكون جاهلا، لكن ما معنى أن تطلق لفظ مستلب على باحث إذا عطل قدراته النقدية وعطل وعيه وشلّ إرادته وسدّ المنافذ بينه وبين تراثه، وعمى عن واقعه الإبداعي، فسوف لن يكون ناقدا أصلاً حتى يكون مستلبا أو غيره.

فالمستلب من يعتقد أن حركة العلم تجوز في لغة أو في ثقافة ولا تصح في ثقافة أخرى، المتسلب هو من يتصور أن العلم يستوطن بلدا ويأبى أن يستوطن بلدا آخر، المستلب هو من يعتقد أنه في موقف دوني، وأنه لا يستطيع أن يسهم في حركة الإبداع الإنساني.

– **أصبح المصطلح النقدي عائقا أمام المناهج، هل هناك حل لهذه الإشكالية؟**

– الذين يتفرجون على النقد من الخارج دون أن يدخلوا ردهاته ويكتشفوا ممرات بساتينه اليانعة وثمار أشجاره اليانعة وفواكهه الشهية يتصورون أن المصطلحات مجموعة من الأحجار التي تؤذي حركتهم، وتعوق مشيتهم وتجعلهم يتعثرون في هذه الطريق، لكنهم إذا دخلوا هذا البستان سوف يجدون أن المصطلحات هي العلامات المميزة التي يهتدي بها من يسير في هذه الدروب بمعنى أن لكل منهج جهازه المفاهيمي الذي هو منظومة من المصطلحات إذا درسنا المنهج بعمق و أناة، لا يمكن لنا أن نستغني عن جهازه الإصطلاحي، كل ما علينا أن نعرفه بوضوح أن المكتشفات العلمية في العلوم الإنسانية على وجه الخصوص لا تمثل مخترعات يمكن تطبيقها في تكنولوجيا علمية تتمثل في سيارة أو جهاز أو غيره، إنّما تتمثل في المفاهيم، والمفاهيم توجز وتركز وتصاغ عبر المصطلحات، أي مشاهد غريب سوف يصطدم بهذه المصطلحات لأنه لا يعرف هذا الحقل، لكن إذا أتيح له قدر من المعايشة البسيطة الاولية والمعرفة المدرسية الاولى، إذا قرأ كتابين أو ثلاث في هذا المنهج سيجد أنّ هذه المصطلحات لها غنى عنها بحال.

لأنها هي التي تحدد معالم الطريق وهي التي تبلور مفاهيمه، والتي توجز فكرية، وهي التي تعتبر مثل الجهاز في يد الطبيب، هل يستطيع أي شخص غير متخصص أن يشغل جهاز "سكانير" أو جهاز رسم الأشعة يعمل به دون أن يعرف كيفية تركيبه وعمله؟

يمكن للطبيب أن يجس المريض بيده ويخمن ويحدس المرض، ولكن أين هذا في الدقة والضبط مما لو أخذ الصورة بالأشعة هذه النقطة في الجسد ونظر فيها؟

ورأى بالعين ما كان سيستشعره بالحس الخارجي؟ هذا شيء وذاك شيء آخر، تلك مرحلة في علم الطب وهذه مرحلة تأليم.

إنّ المصطلحات هي أجهزة النقد، الغرباء ممن لا يعرفون النقد من حقهم أن يفزعوا المصطلحات ومن حقنا حينما نخاطب الجمهور العادي ألا نثقل عليه بالمصطلحات التقنية لأننا نخيفهم ونعيق تصورهم، ولكن إذا كنت تريد أن تعمل بهذه الصنعة وهي صنعة مثل بقية الصنائع، فكيف يمكن أن تعمل.

المصطلحات مثل الأدوات التي تفك بها أجهزة السيارة، كيف يمكنك أن تفك "البوجي" بدون الأداة التي تنفذ إلى عمق المحرك؟

– **ماهي أسماء الروائيين الجزائريين الذين قرأت لهم؟**

– هذا السؤال أعتذر عن الأجابة عنه لعدة أسباب، السبب الأول أنه لن ترضي القراء، وسوف تغضب أصدقائي أو من أريد أن

يكونوا أصدقائي من المبدعين الشباب، لأنني لم أسمع بهم ولم أقرأ إنتاجهم وهذا ليس ذنبي وحدي فهناك مشكلة حقيقية في التواصل في المشرق بين أقطار الوطن العربي عموما وبين مغربه ومشرقه بصفة خاصة.

ما ينشر في المشرق تستطيعون بوسائل متعددة أن يحصلوا عليه، ولكم خبرات ماهرة في ذلك، وأنتم أصحاب فضل في متابعة ماينشر في المشرق، وأنا أحمد وأشكر لهم ذلك.

أنا مندوب المغرب في المشرق العربي. أعتبر نفسي هكذا لأنني منذ تعطرت برائحة الأندلس وأنا أظن نفسي مغاربي الهوى، فأنا أعشق الأدب المغاربي وأتتبعه لكن لا يتاح لي مع هذه الرغبة المتحرقة في متابعة الإنتاج المغاربي في المغرب وتونس والجزائر إن أحصل إلا على القليل من هذه النماذج، إما لأن المبدعين أصدقائي ويرسلون لي إنتاجهم، أو أني أجد في بعض معارض الكتب بعض أعمالهم، وحينئذ أكون أكثر النقاد المصريين متابعة لما يحدث في المغرب والجزائر.

لقد سعدت بأن أقرأ للمغاربة ومنهم الجزائريين وسعدت بأن كتبت عنهم أعرف بهم القارئ المشرقي، وربما لأنني كثير الحركة بين المشرق والمغرب، ربما لأن لي صداقات، ربما لأني أعرف الطاقات الإبداعية العظيمة الموجودة الآن في البلاد المغربية فإني أسعى، وربما أكثر نقاد المشرق سعيا للإطلاع على الإبداع المغربي.

ومع ذلك لم أستطع معرفة إنتاج كل الأجيال، وكلما إلتقيت بصديق جزائري سألته عن الأسماء الجديدة عندكم، وأستشهد بصديقي "علي ملاحي" الذي ضج بمثل هذه الأسئلة في هذه الأيام التي قضيتها بينكم.

وهناك أسماء أريد الحصول على نصوصها ولم أتمكن بعد، وهذا يبقى جهدا فرديا وغير كافي، فهناك وسائل عصرية لقطع هذه الفجوة بين المشرق والمغرب، محمل الكتب أصبح عبئا ماديا واقتصاديا (كما أن الثقل يمزق الحقائب عند السفر) فالوسائل المعاصرة غاية في الدقة، إذ يمكن أن أرسل في لحظة الكتاب في البريد الإلكتروني ويطبع.

وأنا أكتب اقترح ومازلت على اتحادات الكتاب العربية أن تعقد اتفاقيات لتبادل النشر بين المشرق والمغرب، فإذا أستقبل اتحاد الكتاب الجزائريين 500 كتاب من مصر مثلا، ويعاد طباعتها هنا، يتيح ذلك للقارئ الجزائري بيسر وسهولة وبدون تكاليف أن يطلع على الإنتاج العربي المشرقي، ونفس الشيء بالنسبة "لمصر" الذي ستتاح لها فرصة الإطلاع على الأدب الجزائري بهذه الإتفاقية.

هذا الإقتراح هو حلم عرضته على كل اتحادات الكتاب وأومن بأنه حل لهذه الإشكالية. فلو تحمسوا له يمكن أن نقطع مراحل هذا التعارف...

وهذا لا ينفي أنني أطلعت على إنتاج القدامى أمثال "الطاهر وطار"، و"رشيد بوجدرة". ولكن في شوق لقراءة نصوص الجيل الجديد.

- هناك دعوة لتشجيع الثنائيات اللغوية والتقاطعات اللسانية في النص الواحد، خاصة في بعض الكتابات العربية، ألا تعتقدون أن مثل هذه الممارسات تؤثر على المقروئية؟

- ما تشير إليه ليس دعوة ولكنه آلية للتحليل وهي الآلية البنيوية المعروفة التي يمارسها النقاد البنيويون منذ ثلاثة عقود وهي غير كافية وهي طريقة لإكتشاف البنى الأدبية

عن طريق التعارضات الثنائية، ولعلنا نتذكر أنّ أول من وظّف هذه الآلية بمهارة كبيرة هو الصديق العربي الناقد "كمال أبوديب"، وقد نجح إلى حد بعيد في الكشف عن الأعماق الشعرية لشعراء قدامى ومحدثين، إبتداء من "أبي تمام" و"أبي نواس" إلى "أدونيس" وغيرهم من المحدثين، فهي في صلبها آلية بنيوية بسيطة، إحدى التقنيات البنيوية لتحليل الخطاب، لكن حدث بعدها عشرات التقنيات الأخرى، ولا يمكن للنقد أن يتوقف عندها، إذ لم يلبث أن تجاوزها ومارس تقنيات تحليلية أخرى في الخطاب النقدي ولذلك فهي ليست دعوة تحمل طابع إيديولوجي، إنّما مجرد وسيلة للكشف على البنى الأدبية وقد أدت وظيفتها في مرحلتها، ولا أظن أن هناك ناقدا ناضجا اليوم يعتمد عليها.

– لقد خلقت التعددية اللغوية مشكلا ما بين الكتاب الجزائريين جعلتهم ينقسمون إلى طائفتين، هل أنتم على دراية **بالوضع هذا الذي ينتشر بحدة في الجزائر؟**

– أعرف هذه القضية وأعرف بعض نتائجها نسبيا، إذ تهدد بنية الثقافة العربية، لكن دعني أشير إلى أمرين: كمراقب بعيد لا أعيشها عرقيا ولا ثقافيا وإنّما أتأملها عن بعد، إنّ أحادية اللغة وأحادية المنظور عميقة دائما، وأمّا أسعد حالات الخصوبة الإبداعية والفكرية هي حالات الزواج هي حالات التهجين، لا يمكن لطفل أن يولد من أم لم تعاشر رجلا، ربما كانت ترسم العذراء لكي لا تقاس عليها (ضاحكا).

فأنا أومن أن التهجين والتعددية هي الوسيلة الحقيقية للخصوبة والثراء، بل عندما ألقي نظرة إلى تاريخ الثقافة العربية أجد أن الفترات التي تعددت فيها اللغات وتصارعت فيها الثقافات إلى درجة الصراع مثل الفترة العباسية التي كانت فيها الشعوبية والصراع بين العرب والعجم والعرب والفرس على أشد في السلطة والسياسة والثقافة والأدب والكتابة والمال وكل مناحي الحياة، فعند ذلك نحلق وجه الثقافة العربية واغتنت بهذا التعدّد العجيب.

إنّ أكبر الشعراء العرب كانوا مزدوجي اللغة، "ابن الرومي" كان رومي الأصل، و"أبو نواس" كان فارسيا وكذلك "بشار بن برد"... فمن يقتصر على ثقافة واحدة غالبا ما يصاب بالعقم إلى حد ما فإذن من الممكن – برغم نتائجه السياسية الصراعية ونتائجه الثقافية المدمرة في كثير من الأحيان– أن نعيد هذا التعدد الإبداع في الجزائر، ويظل هذا الوجه في القضية هو المطروح، ويؤدي إلى نتائج.

الملاحظة الثانية هو أن إيقاع الثقافة العالمية الآن يعمل بشدّة ويبشر بعنف لتشجيع الثقافات الإقليمية واللغات المحدودة الإنتشار، ويبشر بالتنوع الثقافي الخلاق، وهذه الصيغة التي تبناها "اليونسكو" ويرى أن في هذا التنوع تحقيق لما يمكن أن نطلق عليه ديموقراطية الثقافة، وأنه يرسم طريق المستقبل الحقيقي، لأنه يتيح للأقليات العرقية والثقافية حقها في أن تمارس إبداعها وتحتضن لغتها وتبدع فيها، وبالتالي يصبح التعدد بهذا المنطق وسيلة خلاقة منتجة خصبة بدلا من عقم الأحادية.

الجانب السلبي الذي أراه، يتمثل في أنه عندما يريد كل جانب أن يمحو الآخر ويحل محله، عندما يريد المعربون مثلا أن يستأصلوا جذور الثقافة الغربية ففي هذا إفقار الثقافة العربية أكثر مما هو إفقار للثقافة الغربية.

وعندما يريد الفرنكوفونيون أن ستأصلوا العرق العربي، فهذا لا يخدم الثقافة

الفرنكوفونية على الإطلاق، لأن الفرنكوفونية المطعمة بالعربي ستضيف شيئا للثقافة الفرنسية، أمّا الفرنكوفونية الخالصة فلا تضيف شيئا. لأن لك نوع من التعصب الأعمى الذي تمليه الغيرة ، سواء كانت قومية أو عصبية وهو نوع من ضيق الأفق والجهل، والإنسان عدّو ما يجهل، ولكن إذا أخذ هذا بمنطق العلم وبمنطق الثقافات فالثقافة هي لي تشكل العقل، مقولة ديكارت القائلة بأن العقل أعدل الأشياء قسمة بين الناس هو الجهل وليس العقل، ولكن ما يفعله الناس يعد ذلك أن يملؤا عقولهم بالخبرات والتجارب والمعارف والعلوم سواء كان مصدرها اللغة الواحدة أو الثقافة الواحدة والأجدر بها والأوفق لإثرائها لغتان أو أكثر، فكلما كان ذلك كان أعون أن يتسع العقل ويتسع الأفق ويسود النبض الإنساني ويعلو الذكاء البشري كما ينبغي له أن يكون.

كتب وصلتنا



وردة باراكيلسوس

خورجه لويس بورخيس

في مشغله الذي يحتل حجرتين في القبو دعا باراكيلسوس[1] ربّه، أن يرسل إليه تلميذاً. كانت الدنيا قد أظلمت. وألقت النار الواهنة في الموقد ظلالا غير منتظمة. بذل هو جهدا كبيرا لكي ينهض ويشعل المصباح الحديدي. كان باراكيلسوس الشارد البال بسبب التعب قد نسي دعاءه. وحين محا الليل هيئات البوتقة والأنابيق المتربة، ارتفعت أصوات قرع على البوابة. نهض مغالبا النعاس وصعد السلالم الحلزونية القصيرة ثم فتح إحدي ضلفتي الباب. دخل رجل غريب. كان هو أيضا متعبا جداً. أشار باراكيلسوس إلى المصطبة لكي يجلس الغريب. جلس هذا وإنتظر. لوقت ما لم يتبادلا الكلام..

كان الأستاذ هو البادىء بالكلام:

– أنا أتذكر وجوها من الغرب ووجوها من الشرق– قال ليس من دون إنفعال معيّن– إلاّ أن وجهك لا أتذكره. من أنت وما تريده مني؟.

– اسمي لا أهمية له– أجاب الغريب– ثلاثة أيام وليال قضيتها في الطريق لكي أدخل إلى بيتك، أريد أن أكون تلميذك، جئتك بكل ما أملكه.

أخرج كيس نقود وهزّه فوق الطاولة. فعل ذلك بيده اليمنى. كانت قطع النقود كثيرة ومن الذهب. وقف باراكيلسوس خلف الغريب لكي يشعل المصباح. وعندما إلتفت لاحظ أن يد القادم اليسرى تمسك بوردة. الوردة أقلقته.

– إنحنى وجمع أطراف أصابع يديه ثم قال:

– أنت تتصور بأنني قادر على خلق حجارة تحوّل كل العناصر إلى ذهب بينما أنت نفسك تعطيني الذهب. أنا لا أبحث عن الذهب، وإذا أردت الذهب فسوف لن تكون تلميذي أبدًا.

– أنا لا أريد الذهب– أجاب الغريب– وهذه النقود لا تشهد إلا على أمر واحد وهو إرادتي القوية في الدرس. أريد أن تعلمني الفن. أريد أن أقطع إلى جانبك الطريق الذي يؤدي إلى (الحجر).

أجاب باراكيلسوس ببطء:

– الطريق هو (الحجر). البداية هي (الحجر) وإذا لم تفهم هذه الكلمات فهذا يعني أنك لم تبدأ في الفهم بعد. إن كل خطوة تقوم بها هي الهدف. نظر الغريب إليه وهو غير مصدق. قال بصوت متبدل:

– ولكن هل يوجد الهدف؟.

---

[1]- باراكيلسوس (1493–1541) طبيب وكيميائي ألماني وأستاذ جامعة بازل، ويعتبر أول من إستخدم المستحضرات الطبية الكيمياوية. وكان باراكيلسوس من ممثلي فلسفة الطبيعة النهضوية.

إبتسم باراكيلسوس:

– المفترون الذين لا يقل عددهم عن عدد الحمقى يدّعون بأن لا وجود له وهم ينعتوني بالدجّال. أنا لا أعطيهم الحق. ولو أنه ليس من المستبعد أن الهدف هو محض وهم. أنا أعرف بأن الطريق (يوجد).

ساد الصمت الذي قطعه الغريب:

– أنا مستعد لقطع الطريق معك وحتى لو كان علينا أن نتجول لسنوات طويلة. إسمح لي بأن أقطع الصحراء، إسمح لي بأن أرى، ولو من بعيد، الأرض الموعودة، وحتى لو لم تسمح لي النجوم بوضع قدمي عليها. أنا أرغب بدليل قبل أن أمضي في الطريق.

– متى؟– سأله باراكيلسوس بقلق.

– فورا– قال التلميذ بحزم مفاجىء.

كانا قد جدءا الحديث باللاتينية، والآن أخذا يتكلمان بالألمانية.

رفع الشاب الوردة إلى أعلى.

– يروون– قال– إنك تقدر على حرق الوردة وعلى بعثها بقدرة فنك. إسمح لي بأن أكون شاهد هذه المعجزة. أنا أرجوك من أجل ذلك وبعدها أعطيك حياتي كلها.

– أنت سريع التصديق– قال الأستاذ.

– وأنا لست بحاجة إلى هذا، أنا أطالب بالإيمان.

– ولكنني لست سريع التصديق ولذلك أرغب أن أرى بعيني تدمير هذه الوردة وبعثها.

أخذ باراكيلسوس الوردة وبدأ يلهو بها أثناء الحديث .

– أنت سريع التصديق– قال– تقول بأنني أقدر على تدميرها؟.

– أنت مخطىء هل تظن بأن أي شيء يمكنه أن يعيد العدم؟ هل تظن بأن الإنسان الأول في (الجنة) كان قادرا على أن يدمر ولو زهرة واحدة ولو ورقة واحدة من العشب؟

– لسنا في (الجنة)– قال الشاب بعناد– نحن هنا تحت القمر وكل شيء هو فان. نهض باراكيلسوس

– وفي أي مكان آخر نحن؟ هل تعتقد بأن (السقوط) هو شيء آخر غير جهلنا بأننا في الجنة؟

– يمكن لكل وردة أن تحترق– قال التلميذ بتحد.

– ما تزال النار في المدفئة– قال باراكيلسوس.– وإذا رميت الوردة في الموقد هل تعتقد بأن النار تلتهمها وليس من شيء حقيقي غير الرماد. أقول لك أن الوردة خالدة ولا يتغير فيها شيء سوى الشكل. وقد تكفيك كلمتي لكي ترى الوردة من جديد.

– كلمة واحدة؟– سأل التلميذ مستغربا– البوتقة مطفأة والأنابيق مملوءة بالرماد. هل تفعل شيئا لكي تبعث الوردة؟.

نظر باراكيلسوس إليه بحزن.

– البوتقة مطفأة– كرر الكلام– والأنابيق مملوءة بالرماد. عند غروب أيامي الطويلة أستعمل أنا أدوات أخرى.

– أنا لا أجرؤ على السؤال: أي أدوات– قال الغريب بمكر، ولربما بتواضع.

– أنا أتكلم عن الأداة التي إستخدمت في خلق السماء والأرض و(الجنة) غير المرئية التي نحن فيها، ولكن الخطيئة الأولى تخفيها عنا. أنا أتكلم عن (الكلمة) التي تعلمنا القبلة[2] أياها.

قال التلميذ ببرود:

– أنا أرجوك بكل تواضع. أرني كيف تختفي الوردة وتظهر. لا فارق لديّ إن كنت تستخدم الإنبيق أم (الكلمة).

إستغرق باراكيلسوس في التفكير. وفي الأخير قال:

[2] وهي التعليم النقلي التصوفي عند اليهود.

– لو فعلت هذا الشيء لقلت أنت إن هذا الشكل منحه السحر لعينيك. ولما أعطتك المعجزة الإيمان الذي تبحث عنه. إبق الوردة على حالها.

بقي الشاب ينظر إليه غير مصدّق. رفع الأستاذ صوته وقال:

– من أنت بالضبط كي تأتي إلى بيت الأستاذ وتطلب منه معجزة؟ وأي شيء قمت به لكي تستأهل مثل هذه الهبة؟.

أجاب التلميذ وهو يرتعش:

– أعرف بأنني لم أنجز شيئا. أرجوك بإسم هذه السنوات الطويلة التي أضحي بها في التدرب في ظل شخصك، إسمح لي بأن أرى الرماد ثم الوردة. أنا لا أرجوك بأكثر من هذا. وسأصدق بشهادة عينيّ.

مسك، بعنف، الوردة القرمزية التي وضعها باراكيلسوس على المنصة، ورماها في اللهيب. إختفى اللون ولم يبق غير عرق من الرماد. وخلال لحظة غير منتهية إنتظر كلمة ومعجزة.

وقف باراكيلسوس بدون حراك. قال ببساطة خاصة:

– كل رجال الطب ولك الصيادلة في بازل يجزمون بأنني محتال. وقد يكون الحق معهم. هذا هو الرماد الذي كان وردة وهو لن يكون إياها أبدا.

شعر الشاب بالخجل. إما أن يكون بيركيلسوس مشعوذا وإما متنبئا عاد، أما هو فطفيلي إجتاز عتبة بيته ويرغمه الأن على الإعتراف بأن فنون سحره المشهورة هي محض مظاهر خادعة.

ركع وقال له:

– إن فعلتي لا تغتفر. لقد إفتقدت الإيمان الذي تطالب به يا سيدي المؤمنين..

إسمح لي بأن أشاهد الرماد. سأعود عندما سأكون أقوى وحينها سأكون تلميذك، وفي نهاية (الطريق) سأرى الوردة.

قال بعاطفة صادقة إلا أن هذه العاطفة كانت شفقة أثارها فيه الأستاذ العجوز المحبوب كثيرا والمهان كثيرا والمشهور كثيرا وبسبب هذا هو المغتر كثيرا. من كان هو، يوهانيس غريزيباخ، لكي يقوم بإكتشاف مدنس للمقدّس، وأنه تحت القناع لم يكن هناك أحد؟. ولوأبقى النقود الذهبية لكان ذلك صدقة. جمعها وخرج. رافقه باراكيلسوس إلى أسفل السلالم وقال له بأنه سيكون منتظرا في هذا البيت.

كلاهما عرف بأنهما لن يلتقيا أبدا.

بقي باراكيلسوس لوحده. وقبل أن يطفيء المصباح جلس على مقعده المتعب. نثر على راحة يده قبضة رماد وقال بصوت خفيض كلمتين فقط: الوردة بعثت.

انفتح باب مطعم هنري ودخل رجلان. وجلسا إلى منضدة المطعم الرئيسة (الكاونتر). فسألهما النادل جورج:" ما طلبكما؟"

-" لا أعرف." قال أحدهما "ماذا تريد أن تأكل يا آل؟ "

فأجاب آل: "لا أعرف. لا أعرف ماذا أريد أن آكل."

وأخذ الظلام بالهبوط خارج المطعم. وكان من الممكن رؤية مصابيح الشوارع وهي تضاء من خلال النافذة. وراح الرجلان يطالعان لائحة الطعام. ومن الجانب الآخر للمنضدة أخذ آدمز يراقبهما، وكان يتحدث مع جورج عندما دخلا.

-" سآخذ شرائح خنزير مشوية مع صلصة تفاح وبطاطا مطحونة." قال الرجل الأول.

-" ليست هذه الأكلة جاهزة بعد."

-" ولماذا وضعتموها على لائحة الطعام إذن؟"

نظر جورج إلى الساعة المعلقة على الحائط خلف المنضدة، وقال:

-" إنها الساعة الخامسة."

فقال الرجل الثاني:" الساعة تشير إلى الخامسة وعشرين دقيقة."

-" هذه الساعة تزيّد عشرين دقيقة."

فقال الرجل الأول:"فلتذهب الساعة إلى الجحيم. ماذا عندك من الطعام؟"

قال جورج:" أستطيع أن أعطيكما أي نوع من الشطائر (السندويتشات). يمكنكما أن تأخذا لحم الفخذ بالبيض، أو لحم الظهر بالبيض، أو الكبدة مع لحم الظهر، أو شريحة لحم مقلية."

-" أعطني دجاجة مع بازلاء خضراء وصلصة قشدة وبطاطا مطحونة."

-" هذه الأكلة تقدّم في العشاء."

-" كل الذي نريده يقدّم في العشاء، ها؟ هذه هي الطريقة التي تعملون بها."

أرنست همنغواي:

-" يمكنني أن أعطيك لحم فخذ بالبيض" قال الرجل الذي يدعى آل. وكان يلبس قبعة عريضة ومعطفا أسود وقد شدت جميع أزراره على الصدر، وله وجه صغير أبيض وشفتان مضمومتان. وكان يرتدي شالا حريريا وقفازين.

-" أعطني لحم ظهر بالبيض" قال الرجل الآخر. وكان بنفس حجم آل. وكان وجهاهما مختلفين، ولكنهما إرتديا نفس الملابس كما لو كانا توأمين. فكلاهما لبس معطفا ضيقا. وجلسا منحنيين إلى الأمام، متكأين على مرفقيهما على المنضدة.

وسأل آل:" ألديكم أي شيء للشرب؟"

فأجاب جورج:" الجعة الفضية، أو البيفو، أو الزنجبيل."

-" أعني هل لديكم شيء يشرب؟"

-" فقط ما ذكرت"

-" هذه مدينة حارة" قال الآخر" ماذا يسمونها؟""

-" سوميت"

فسأل آل:" وماذا تفعلون هنا ليلا؟"

فقال صديقه:" يأكلون العشاء. يأتون هنا ويأكلون العشاء."

وقال جورج:" هذا صحيح."

فسأل آل جورج:" إذن أنت تظن أن ذلك صحيح؟"

-" بالتأكيد" قال جورج.

-" أنت ولد نبيه، أليس كذلك؟"

-" بالتأكيد" قال جورج.

-" حسنا، أنت كذلك." قال الرجل الآخر الصغير" أليس كذلك، يا آل؟"

-" إنه غبي" قال آل، واستدار إلى آدمز وسأله:

-" ما إسمك؟"

-" آدمز"

فقال آل:" ولد نبيه آخر. ألا تظن أنه ولد نبيه، يا ماكس؟"

قال ماكس:" هذه المدينة مليئة بالأولاد النابهين."

ووضع جورج الصحنين على المنضدة وفي أحدهما لحم فخذ بالبيض وفي الآخر لحم ظهر بالبيض. ووضع إلى جانبهما صحنين فيهما بطاطا مقلية، وأغلق البويب المؤدي إلى المطبخ.

فسأل آل:" أيهما طلبك؟"

-" ألا تذكر؟"

-" لحم الفخذ بالبيض."

-" إنه ولد نبيه حقا." قال ماكس، ومال إلى الأمام وأخذ لحم الفخذ بالبيض، وأكل كلا الرجلين بقفازيهما. وراقبهما جورج وهما يأكلان.

-" ما الذي تنظر إليه." سأل ماكس وهو يحدّق في جورج.

-" لا شيء."

-" فلتذهب إلى الجحيم. كنت تنظر إليّ."

-" فقال آل:" ربما كان الولد يقصد المداعبة."

ضحك جورج.

-" لا ينبغي لك أن تضحك" قال له ماكس" لا ينبغي لك أن تضحك مطلقا، فهمت؟"

-" طيب." قال جورج.

فقال ماكس مخاطبا آل:" إذن هو يعتقد أن الأمر طيب."

ووجه آل السؤال إلى ماكس قائلا:" ما إسم الولد النبيه ! إذهب إلى الجهة الثانية من المنضدة بجانب صديقك."

-" وما المقصود؟ سأل آدمز.

-" لا يوجد أي قصد."

وقال آل:" من الأفضل لك أن تذهب إلى الجهة الثانية، أيها الولد النبيه !" فذهب آدمز إلى الجهة الثانية من المنضدة.

وسأل جورج:" وما المقصود؟"

-" ليس هذا من شأنك اللعين." قال آل" من هناك في المطبخ؟"

-" الزنجي."

-" ماذا تعني بالزنجي؟"

-" الزنجي الذي يطبخ."

-" أطلب منه أن يأتي."

-" ما المقصود؟"

-" أطلب منه أن يأتي".

-"في أي مكان تظن نفسك؟"

-" نعرف تماما أين نحن" قال الرجل المدعو ماكس" هل نبدو هازلين؟"

قال له آل:" كلامك يبدو هزلا. لماذا تجادل مع هذا الصبي. إسمع" وقال لجورج" قل للزنجي أن يأتي هنا."

-" ماذا ستفعل به؟"

-" لا شيء إستخدم دماغك، أيها الولد النبيه ! ماذا نفعل بزنجي؟"

فتح جورج النافذة الصغيرة التي تطل على المطبخ ونادى:" سام ! تعال هنا لدقيقة."

انفتح باب المطبخ وجاء الزنجي، وسأل:" ما هناك؟"

وألقى الرجلان الجالسان إلى المنضدة نظرة عليه.

وقال آل:" حسنا، أيها الزنجي ! قف هناك بالضبط."

ونظر سام إلى الرجلين الجالسين إلى المنضدة، وقال:" نعم، يا سيدي !" فنزل آل من مقعده وقال: سأذهب إلى المطبخ مع الزنجي والولد النبيه. إرجع إلى المطبخ، أيها الزنجي ! وأنت إذهب معه، أيها الولد النبيه !"

وسار الرجل الصغير خلف آدمز وسام الطبّاخ إلى المطبخ. وأغلق الباب خلفهم. وجلس الرجل المدعو ماكس إلى المنضدة مقابل جورج. ولم ينظر إلى جورج ولكنه كان ينظر في المرآة التي تعكس ما هو كائن خلف المنضدة. وكان مطعم هنري في السابق صالون حلاقة.

وقال ماكس وهو ينظر في المرآة:" حسنا، أيها الولد النبيه ! لماذا لا تقول شيئا؟"

-" ما المقصود من كل هذا؟

فقال ماكس مناديا:" ها، يا آل ! يريد الولد النبيه أن يعرف ما المقصود من كل هذا."

وجاء صوت آل من المطبخ قائلا:" ولماذا لا تخبره أنت؟"

-" ماذا تظن وراء كل ذلك؟"

-" لا أدري."

بشكل خاص كي لا تقصّر كثيرا وقت السقوط إلى الماء.

للمرة الأولى أراني الزنجي الخارطة. فقد أراد أن أرى في النزع الأخير النقطة الموصول بها إلى الأبد. وبعدها أدخلوني إلى الكرة وضبطوا الصوامل. وحل الظلام النهائي. أحسست بهزة عنيفة وعرفت بأنني قذفت إلى البحر. أخذت أغرق، لكن عليّ القول: إن مما عانيته آنذاك جاء مغايرا تماما لما كنت أتوقعه. فلقد توقعت موقفا معينا من الواقع في تلك اللحظة في حين أنني فقدت بحكم الظلام وسمك جدران الكرة، المعنى النفسي لما حصل وكنت عارفا فقط بأني أدور وأسقط، بأنني أغرق وأتحرك وأمضي إلى الأسفل. أخذت أتنفس دون عمق عندما جلست القرفصاء على تلك الأرضية الفولاذية. كانت الهزة غير شديدة في نهاية الرحلة التي إستمرت ساعتين، فتلك الهزة أكدت لي بأنني هبطت. رأيت بذهني الثاقب كيف لمست الأثقال القاع وإرتفعت قليلا وبذلك توترت السلسلة. وأخيرا كنت هناك، كنت في القعر ذاته، في ذلك المكان من الباسيفيك المليء بأكثر الأسرار، كنت وعشت. لمست رجلا برجل، وفي الأعلى فوقي تماما وعلى مبعدة سبعة عشر كلم وأنه إنقاد إلى إرادته وأنه قذف المسبار وأن هذا القاع البارد الغريب حل به الدفء بفضله وأنه سيّد تعذيبي.

لكن التعذيب بلغ شيئا فشيئا ذلك الحد من التوتر الذي أخذت فيه أخشى من أن يحوّل هذا التعذيب كل شيء إلى رقصة مجانين غير حقيقية. وبدأ يسيطر عليّ الخوف من أن يصبح التعذيب شيئا ذا إنسانية قليلة لا يحقق الزنجي منها أي فائدة. وأنا أترك التفاصيل جانبا، بل أتذكر فقط أن الظلام بعد أن إستقرت الكرة في القاع، والذي كما ذكرت كان أكبر ظلام منذ اللحظة الأولى، قد إشتد لدرجة دفعتني إلى أن أغطي وجهي بيدي وبعدها لم أقدر على إبعادهما عن الوجه ولو لثانية واحدة. كانتا ملتصقتين به. والأكثر من ذلك لم يحتمل وعيي الضغط الرهيب والعجن الفظيع والدفع، وأخذت أختنق رغم أن حالة الهواء مازالت جيدة نسبيا، إلا أنه كان إختناقا متخيّلا، فأنا قد إختنقت قبل الأوان حين كنت أتنفس. وقد تكون هذه هي أسوأ أشكال الإختناق. والأسوأ هو أن حركاتي المتقبضة، حركات الدودة، بدت لي في هذه الوحدة فظيعة في لاشيئيتها وأن رعبا طغى عليّ ومن نفسي ذاتها، ولم أقدر على إحتمال مسألة أنني أتحرك. وطرأ تغيّر على شخصي، ولكم هو يختلف الآن، في هذا الوجر تحت الماء الفظيع، عنه في ضوء النهار أو الليل هناك في الأعلى.

ولكم صار شخصي فظيعا !. وشحوبي الذي سلبه الظلام النموذجي اللون والتعبير، شحوبي المكموم الذي ضخ إلى الداخل وأصابه العمى والبكم، كان شيئا مختلفا في الجوهر عن أي شحوب ومهما كان مفرغا إلا أنه الشحوب الذي يمكن رؤيته ومعه الشعر المنفوش كشعر القنفذ، هنا، في الحديد، تحت الماء، الشعر الفظيع كفظاعة الصرخة التي أردت أن أطلقها إلا أنني ضبطت نفسي باذلا كل الجهد، فلو كنت قد أطلقتها لجننت على الفور. وهذا أمر لم أرده البتة. آه، لا أعرف ببساطة ما أقوله، ولكن

-" ماذا تظن؟"

وكان ماكس ينظر إلى المرآة طوال الوقت الذي يتكلم فيه.

-" لا أريد أن أقول شيئا."

-" ها، يا آل ! يقول الولد النبيه إنه لا يريد أن يقول ما يظن بكل ذلك."

وقال آل من المطبخ:" لا أستطيع أن أسمعك جيدا." ودفع بقنينة صلصة طماطم من النافذة التي تمر منها الأطباق إلى المطبخ. "اسمع، أيها الولد النبيه !" قال من المطبخ مخاطبا جورج:" ابتعد قليلا من البار، وأنت، يا ماكس، تحرك قليلا إلى اليسار." وكان مثل المصوّر الذي يتخذ الترتيبات لصورة جماعية.

وقال ماكس:" كلّمني، أيها الولد النبيه ! ما الذي تظن أنه سيحدث؟"

لم يقل جورج شيئا.

فقال ماكس:" أنا أخبرك. سنقتل سويديا. هل تعرف سويديا طويلا إسمه أولي أندرسون؟"

-" نعم."

-" يأتي هنا كل ليلة ليأكل، أليس كذلك؟"

-" أحيانا يأتي هنا."

-" يأتي هنا في الساعة السادسة، أليس كذلك؟"

-" إذا أتى."

فقال ماكس:" نعرف كل ذلك. والآن تحدّث عن شيء آخر. هل تذهب إلى السينما؟"

-" أحيانا."

-" ينبغي عليك أن تذهب إلى السينما أكثر. فالأشرطة السينمائية مفيدة لولد نبيه مثلك."

-" لماذا تريدان أن تقتلا العجوز أندرسون؟ ما الذي فعله بكما؟"

-" لم تتح له الفرصة لفعل أي شيء بنا. حتى أنه لم يرنا قط."

وجاء صوت آل من المطبخ:" وسيرانا مرة واحدة فقط."

فسأل جورج:" إذن لماذا تريدان أن تقتلاه؟"

-" سنقتله لفائدة صديق. فقط لنسدي معروفا لصديق، أيها الولد النبيه !"

-" أسكت !" قال آل من المطبخ" اللعنة، إنك تتكلم أكثر من اللازم."

-" حسنا، أريد أن يستمتع الولد النبيه، أليس كذلك، أيها الولد النبيه؟"

فقال آل:" إنك تتكلم أكثر من اللازم. إن الزنجي والولد النبيه يستمتعان بمفردهما.

لقد ربطتهما مثل راهبتين صديقتين حميمتين في الدير."

-" أفترض أنك كنت في دير."

-" ومن يدريك؟"

-" كنت في دير يتوفر فيه الطعام اليهودي. هذا ما كنت فيه."

ونظر جورج إلى الساعة.

-" إذا دخل كائن من كان، أخبره أن الطباخ غير موجود. وإذا ألح أحدهم أطلب منه أن يدخل إلى المطبخ ويطبخ لنفسه. هل فهمت ذلك، أيها الولد النبيه؟"

قال جورج:" طيب. ماذا ستفعلان بنا بعد ذلك؟"

قال ماكس:" هذا يعتمد. هذا من الأشياء التي لا تعرفها إلا في حينها."

فنظر جورج إلى الساعة. وكانت السادسة والربع. وانفتح الباب من الشارع. ودخل سائق حافلة، وقال:

-" مرحبا جورج ! هل أستطيع أن أتناول العشاء؟"

فقال جورج:" لقد خرج سام. وسيعود بعد نصف ساعة تقريبا."

-" من الأفضل أن أواصل السير." قال السائق. ونظر جورج إلى الساعة. وكانت السادسة والدقيقة العشرين.

-" هذا لطيف، أيها الولد النبيه !" قال ماكس" أنت جنتلمان صغير إعتيادي."

فقال آل من المطبخ:" يعرف أنني كنت سأطلق النار على رأسه."

-" لا" قال ماكس" ليس ذلك. فالولد النبيه لطيف. إنه ولد لطيف. وهو يعجبني."

وفي الساعة السادسة وخمسة وخمسين دقيقة قال جورج:" إنه لن يأتي اليوم." وكان هناك شخصان في المطعم. ودخل جورج المطبخ ليعد شطيرة من لحم الفخذ بالبيض لزبون أراد أن يحملها معه. فرأى في داخل المطبخ آل، وقبعته العريضة مائلة إلى الخلف، وهو جالس على مقعد عال بجانب البويب. وكان آدمز والطباخ موثوقين ظهرا لظهر في الزاوية، وقد شدّت منشفة في فم كل واحد منهما. أعدّ جورج الشطيرة، ولفها في ورق مشمّع، ووضعها في كيس، وجاء بها، ودفع الرجل ثمنها وانصرف.

فقال ماكس:" الولد النبيه يستطيع أن يفعل كل شيء. يمكنه أن يطبخ كل شيء. ستجعل من فتاة ما زوجة سعيدة، أيها الولد النبيه !"

-" نعم" قال جورج وأضاف" صديقك أولي أندرسون لن يأتي."

فقال ماكس:" سنعطيه عشر دقائق أخرى."

وظل ماكس يراقب المرآة والساعة. وأخذت عقارب الساعة تشير إلى السابعة، ثم إلى السابعة وخمس دقائق.

– تعال، يا آل !" قال ماكس" يحسن بنا أن نذهب. إنه لن يأتي."

فقال آل من المطبخ:" الأفضل أن نعطيه خمس دقائق أخرى."

وخلال تلك الدقائق الخمس، دخل رجل إلى المطعم، وبيّن له جورج أن الطباخ مريض." اللعنة، لماذا لا تأتون بطباخ آخر؟" سأل الرجل" ألم تفتحوا المطعم للزبائن؟" ثم خرج.

قال ماكس:" انهض، يا آل !"

-" وماذا عن الولدين النبيهين والزنجي؟"

-" إنهم على ما يرام."

-" أتظن ذلك؟"

-" بالتأكيد. لقد إنتهينا من الموضوع."

فقال آل:" أنا لا أحب ذلك. هذا مزلق. وأنت تكلمت أكثر من اللازم."

-" أوه، يا للجحيم" قال ماكس" كان علينا أن نستمتع، أليس كذلك؟"

-" ومع ذلك، فقد تكلمت أكثر من اللازم." قال آل. وخرج من المطبخ. وكانت

ماسورة مسدسه تحدث انتفاخا خفيفا في المعطف الضيق عند الخصر. سوى معطفه بيديه المغطاتين بالقفازين. وقال لجورج:" إلى اللقاء، أيها الولد النبيه ! عندك حظ كثير."

فقال ماكس:" هذه هي الحقيقة، ينبغي أن تراهن في سباق الخيل، أيها الولد النبيه !"

وخرج كلاهما من الباب. فراقبهما جورج من الشباك وهما يمران تحت المصباح ويقطعان الشارع. وكانا في معطفيهما الضيقين وقبعتيهما العريضتين يشبهان فرقة مسرحية. وعاد جورج من خلال البويب المتأرجح إلى المطبخ ملتحقا بآدمز والطباخ.

فقال سام:" لا أريد شيئا من ذلك بعد اليوم. لا أريد شيئا من ذلك بعد اليوم."

ووقف آدمز منتصبا. ولم يضع أحد منشفة في فمه من قبل. وقال وهو يحاول إخفاء خوفه:" قل لي، ما الموضوع، يا ترى؟"

فقال جورج:" كانا سيقتلان أولي أندرسون. كانا سيطلقان عليه النار عندما يدخل المطعم ليأكل."

–" أولي أندرسون؟"

–" مؤكد."

وتحسس الطباخ زاويتي فمه بإبهاميه. وسأل:" هل انصرفا؟"

أجاب جورج:" نعم، انصرفا الآن."

فقال الطباخ:" أنا لا أحب ذلك. أنا لا أحب شيئا من ذلك مطلقا."

–" اسمع" قال جورج لآدمز من الأفضل أن تذهب لرؤية أولي أندرسون."

–" حسنا."

قال سام الطبّاخ:" من الأفضل أن لا تتدخلا في هذا الموضوع مطلقا. من الأفضل أن تظلا بعيدين عنه."

فقال جورج:" لا تذهب، إذا كنت لا تريد ذلك."

قال الطبّاخ:" إن خوضك في هذا الموضوع لا يدّر عليك بفائدة. إبق بعيدا عنه."

–" سأذهب لأراه"، قال آدمز لجورج" أين يسكن؟"

أدار الطباخ ظهره قائلا:" الأولاد يعرفون دائما ما يريدون أن يفعلوا."

–" إنه يسكن في عمارة هيرش لإيجار الغرف" قال جورج لآدمز.

–" سأذهب إلى هناك."

وكان المصباح، خارج المطعم، يلقي ضوءه على أغصان شجرة عارية. ومشى آدمز على رصيف الشارع بمحاذاة السيارات، واستدار عند عمود المصباح في شارع فرعي. وبعد ثلاثة دور وصل إلى عمارة هيرش لإيجار الغرف. وصعد آدمز الدرجتين وضغط على زر الجرس. وجاءت إمرأة إلى الباب:

–" هل أولي أندرسون هنا؟"

–" هل تريد أن تراه؟"

–" نعم، إذا كان موجودا."

وتبع آدمز المرأة مرتقيا السلم إلى الطابق الأول، ثم إلى نهاية الممر. وطرقت الباب.

–" من هناك؟"

–" هناك شخص يريد أن يراك، يا سيد أندرسون !" قالت المرأة.

–"أنا آدمز؟"

-" أدخل."

ففتح آدمز الباب ودخل في الغرفة. كان أولي أندرسون ممددا على السرير وهو يرتدي كامل ملابسه. كان في السابق ملاكما محترفا من الوزن الثقيل. وكان طويلا أكثر من اللازم بالنسبة للفراش. كان مستقليا ورأسه على وسادتين. لم ينظر إلى آدمز.

قال آدمز:" كنت في مطعم هنري، ودخل شخصان وأوثقاني والطباخ، وقالا إنهما سيقتلانك."

وبدا كلامه سخيفا عندما نطق به. ولم يقل أولي أندرسون شيئا.

وواصل آدمز كلامه قائلا:" حجزانا في المطبخ. وكانا سيطلقان النار عليك لو دخلت المطعم لتناول العشاء."

نظر أولي أندرسون إلى الحائط ولم يقل شيئا.

-" وارتأى جورج أنه من الأفضل أن آتي وأخبرك بذلك."

فقال أولي أندرسون:" ليس هنالك من شيء أستطيع أن أفعله في هذا الشأن."

-" سأصفهما لك."

-" لا أريد أن أعرف أوصافهما"، قال أولي أندرسون، ونظر إلى الحائط،" شكرا لك لأنك أتيت لتخبرني عن الموضوع."

-" لا شكر على الواجب."

ونظر آدمز إلى الرجل الضخم المستلقي على السرير.

-" ألا تريدني أن أذهب لأخبر الشرطة؟"

-" لا"، قال أولي أندرسون" لا ينفع ذلك بشيء".

-" هل هنالك من شيء يمكنني أن أفعله من أجلك؟"

-" لا، لا شيء يمكن فعله الآن."

-" ربما كان الأمر مجرد تهديد."

-" لا، ليس مجرد تهديد."

وتحول أولي اندرسون إلى الجدار. وقال وهو يتكلم باتجاه الجدار:" الشيء الوحيد هو أنني لا أستطيع أن أتخذ قرارا بالخروج. فأنا هنا طوال النهار."

-"ألا يمكنك مغادرة البلدة."

-" لا" قال أولي أندرسون" لقد انتهيت من كل تلك التنقلات." ونظر إلى الحائط" لا شيء يمكن فعله الآن."

-" ألا يمكنك إصلاح الأمر بطريقة ما؟"

-" لا، فقد وقعت في المحذور." وقال وهو يتكلم بنفس الصوت المستوي "لا شيء يمكن فعله. بعد قليل سأحزم أمري بالخروج."

فقال آدمز:" يجب أن أعود وأرى جورج."

-" مع السلامة" قال أولي أندرسون. ولم ينظر ناحية آدمز" شكرا على مجيئك هنا."

وخرج آدمز. وبينما كان يغلق الباب رأى أولي أندرسون بكامل ملابسه وهو مستلق على الفراش ينظر إلى الحائط.

-" لقد بقي في غرفته طوال النهار." قالت صاحبة العمارة في الطابق الأرضي،" أحسب أنه ليس على ما يرام. قلت له: يا سيد أندرسون ! يحسن بك أن تخرج وتتمشى قليلا في يوم صحو كهذا اليوم، ولكنه لم يشعر برغبة في ذلك."

-" إنه لا يريد الخروج."

-" آسفة لأنه ليس على ما يرام" قالت المرأة "إنه رجل لطيف جدا. كان يحترف الملاكمة، كما تعلم."

-" أعرف ذلك."

-" لا يمكنك أن تعرف ذلك أبدا من ملامح وجهه." قالت المرأة. وظلا واقفين يتحدثان قرب باب العمارة من الداخل." إنه رجل مهذب جدا."

-" حسنا، ليلة سعيدة، يا سيدة هيرش !"

-" أنا لست السيدة هيرش" قالت المرأة، "إنها تملك العمارة في حين أقوم أنا بالعناية بها فقط إنني السيدة بيل."

فقال آدمز:" حسنا. ليلة سعيدة، سيدة بيل."

-" ليلة سعيدة" قالت المرأة.

وسار آدمز في الشارع المظلم حتى بلغ الزاوية عند المصباح ثم استدار ماشيا بجانب السيارات حتى وصل إلى مطعم هنري. وكان جورج في داخله خلف المنضدة.

-" هل رأيت أولي؟"

-" نعم"، فقال آدمز "هو في غرفته ولا يريد الخروج."

وفتح الطباخ البويب من المطبخ عندما سمع صوت آدمز، وقال:" لا أريد حتى أن أسمع عنه." وأغلق البويب.

وسأل جورج:" هل أخبرته بالموضوع؟"

-" طبعا، أخبرته ولكنه يعرف الأسباب."

-" ماذا سيفعل؟"

-" لا شيء."

-" سيقتلونه."

-" أحسب ذلك."

-" لا بدّ أنه تورط في شيء ما في شيكاغو."

-" أحسب ذلك."

-" يا له من شيء خطير !"

فقال آدمز:" إنه شيء مخيف."

ولم يقولا شيئا آخر. وانحنى جورج وتناول منشفة ومسح بها المنضدة.

وقال آدمز:" أتساءل ما الذي كان قد فعله؟"

-" إحتال على شخص ما. هذا ما يقتلونهم من أجله."

-" قال آدمز:" سأنتقل من هذه البلدة."

-" نعم"، قال جورج "هذا خير ما تفعل."

-" لا أحتمل التفكير فيه وهو ينتظر في غرفته ويعرف أنه سيُقتل. إنه شيء مخيف حقا."

-" حسنا"، قال جورج "من الأفضل لك ألا تفكر في الأمر."

مصاهرات

فيتولد غومبروفيتش

-1-

في أيلول عام 1930 حين أبحرت إلى القاهرة سقطت في البحر المتوسط. وكان لسقوطي ضجة كبيرة، فالبحر كان آنذاك ناعما لم تغضنه الأمواج لكنهم لم يلحظوا ذلك إلا في الدقيقة التالية حين نأت السفينة عني بحوالي نصف كيلومتر. في الأخير عندما أديرت صوبي زاد القبطان الذي إنتابته الحمى، من سرعتها. لكنها تجاوزتني وأنا أضرب الماء المالح بيدي. ومرة أخرى إستدارت نحوي لكنها هذه المرة تجاوزتني أيضا بسرعة القطار ثم توقفت بعيدا بعيدا. وتكررت المناورة عشر مرات وبعناد غير مألوف، وأثناءها أبحر صوبنا يخت بخاري كبير، خصوصي، والتقطني ثم أقلع بعيدا عن سفينتي المسماة (أورنيت).

أمر قبطان اليخت، ومالكه أيضا، بربطي وإلقائي في كابينة صغيرة في القاع. والسبب هو أنه أبدل حذاءه بحضوري، وأنا إستغربت لبياض قدميه. حصل هذا سهوا. كان وجهه أبيض إلا إنني كنت قادرا على المراهنة بأن قدمه ستكون سوداء مثل القار، إلا أنها كانت بيضاء تماما!. في النتيجة كانت كراهيته لي لا تعرف الحدود. فقد أدرك بأنني كشفت سرّه الفيزيولوجي الذي لم يعرفه أي أحد في العالم عداي وهو أنه كان زنجيا أبيض. (وفي الأخير فهذه القضية بكاملها والحق يقال كانت مجرد عذر). خلال الأشهر الثمانية أبحر دون توقف. إلى الأمام دائما، وعبر بحار كثيرة، وكانت الرحلة تتوقف لأخذ الوقود فقط. طوال الوقت كان يتلذذ بالحرية التي لا تحدّها حدود، حرية الإرادة إزائي أنا المسجون في تلك الكابينة الصغيرة المظلمة الخالية من النوافذ، أنا الذي كنت تحت إمرته دائما.

أكيد أن كل كراهية لا بد أن تضيع في هذه الحرية التي لا تقاس/ وإذا كان قد حكم عليّ بميتة قاسية فليس السبب عذابي بل إنما يفعل ذلك لمتعته الشخصية. كان قد دبّر الأمر طويلا كأنه أراد بواسطتي إستهلاك إنفعالات لم يجرؤ قط على الإقتراب منها، شأن المرأة الإنجليزية التي وضعت دودة في علبة ثقاب ورمتها في شلالات نياغارا. حين أخذوني، في الأخير، إلى السطح إنتابني، عدا مشاعر الخوف، الحنين والأسى والإمتنان، فعلي الإعتراف بأن ميتتي التي تفتق ذهنه عنها كانت، على وجه التقريب، ذاتها التي

طرأت على مخيلتي وحلمت بها مرة في طفولتي المبكرة. فبمساعدة أدوات مجلوبة خصيصا، ولا أريد وصفها، أنجزوا عملا بالغ الصعوبة. فقد وجدت نفسي داخل كرة زجاجية على شكل بيضة كبيرة لا أقدر على التحرك فيها إلا بأطرافي.

كانت صغيرة بشكل لا أقدر فيه على تغيير إستلقائي. كان سمك الزجاج ثلاثة سنتمترات. وسطحه بلا عيوب، وأماكن لحم عدا مكان واحد عملوا فيه ثقبا صغيرا يتسرب منه الهواء إلى الداخل. خذوا بيضة ضخمة وخزوها بالدبوس، حينها ستكون البيضة التي وجدت نفسي فيها. هناك مكان لي مثل مكان جنين الدجاجة. أراني الزنجي خارطة المحيط الأطلسي وعيّن موقع اليخت. كنّا وسط المحيط بين إسبانيا وشمال المكسيك. هناك يمضي تيار غولفستروم الجبّار صوب قنال المانش، والسواحل الشمالية لإنجلترا وإسكندنافيا، لكن يبدو على الخارطة واضحا أن التيار يتوزع على مبعدة ألف ميل عن أوروبا، وينعطف فرعه الجنوبي صوب الأسفل على اليمين وحينها يسمى بتيار الكناري. بعد ذلك ينعطف هذا التيار إلى اليمين مرة أخرى (أو إلى الأعلى) ويكون إسمه تيار الأنتيل. وهنا ينعطف يمينا مرة أخرى ويلتحم بغولفستروم لكي يبدأ كل شيء من جديد. بهذه الصورة تخلق هذه التيارات دائرة مغلقة ذات قطر يتراوح طوله من ألف وخمسمائة كلم إلى ألفين. وإذا رميتم من على متن سفينتكم قطعة خشب إلى البحر فكونوا على ثقة بأن المياه ستحملها من الغرب بعد نصف سنة أو سنة ولربما ثلاث، إلى المكان الذي مضت منه إلى الشرق.

– سنلقيك في الكرة الزجاجية. (بهذه الصورة يمكن تلخيص كلام الزنجي) وأي عاصفة لن تغرقك. معك رزمة فيها ثلاثة آلاف قطعة من مسحوق الحساء وهي تكفيك لعشر سنوات إذا مصصت قطعة واحدة في اليوم، كذلك معك جهاز صغير لكنه مضمون لتحلية الماء. عموما لن ينقصك الماء. فهو وافر حين تتأرجح على الأمواج وتحتها دون أن تدري، وعلى هذه الشاكلة طوال عشر سنوات وحين تدنو منيتك عند نفاذ قطع الحساء ستواصل جثتك الدوران في الطريق المرسوم مرة أخرى وأخرى. رموني إلى المحيط وبدأت البيضة على الفور بالدوران عميقا ثم أبحرت.. والموجة العالية (في ذلك اليوم هبت الريح وكانت الشمس وراء الغيوم، وكان سطح المياه محروثا عميقا وفي حركة شديدة ودائمة) مسكتني على ظهرها ذي الرغوة الزيتونية اللون ورفعتني بصعوبة، في لحظة واحدة، بضجيج، في تلك المياه السوّية غير المجعدة. تحت الماء كان كل شيء هادئا وبلون أخضر. عند العودة إلى أعلى لم أر السماء العكرة والمبهمة إلا للحظة خاطفة، إذ سرعان ما قذفني الجبل المائي الشاهق كأنه أصبع إلهي، في متاهة الدوامات، وهذه المرة لدقيقة واحدة على الأقل. والموجة الثالثة رفعت الكرة بوادعة على أعرافها لمدة أطول. كانت قد سبقتني. وأزحت إلى جانبها الهارب. حينها تسرب بعض الهدوء إلى نفسي، في الوادي. بعدها جاءت الرابعة ثم

الخامسة ثم السادسة.. إنها العاصفة !، فالعمالقة المحنيّون والوحوش الحدّب حملوني إلى القمم التي كان قد جنّ حنونها، ومن ثم الدوران والسقوط إلى قعر الهاوية. ومن الطبيعي أنني لم أخش الغرق. فسفينة الزنجي كانت تتبعني طوال أسبوعين. وفي الأخير أبحرت هذه السفينة بعيدا. وفق التوصية مصصت كل يوم قطعة من الحساء وشربت الماء المرشح الذي أخذته من البحر بأنبوبة من مطاط. بهذه الصورة طمأنت أشواق جميع الذين كانوا يرنون إلى البحر من تلك السفن البخارية ذات الطوابق والمطلقة للأدخنة. لم أفلح قط في وضع أي ترتيب لحركتي الأبدية، لم أكن أحرز هل سترفعني المياه أم ستسحقني وترميني حسب، أم ستقذفني على وجهي أم على ظهري. كما لم يكن بإمكاني إدراك مسألة أخرى: هل أنا أتقدم رغم علمي بأنني أتوجه شرقا؟ ولم يكن هناك أي شيء عدا الجبال والوديان والضجيج وأعراف الموج وينابيع المياه الحارة وقرقرة تحمل، صدفة، وجدران راكضة ثائرة شاقولية وسفوح شديدة الإنحدار وكتل تحتي لا أعرف متى تختفي ثم علو شاهق وبعدها هبوط مفاجيء وأعراف الموج الظاهرة الهاربة ثم المشهد من القمة وبعده الآخر من الوادي. جبال ووديان، عمل الأوقيانوس كله. في الأخير إستسلمت. مرة واحدة فقط لاحظت كيف أن قطعة خشب وحيدة رافقتني أياما كثيرة على مبعدة كيلومترات ثم إبتعدت شيئا فشيئا وإختفت في الفضاء العكر المشبع بالملح والضباب. أردت حينها الصراخ في بيضتي. فقد فهمت أن الخشبة حملتها المياه صوب سواحل أوروبا بينما إنعطفت أنا مع الشطر الجنوبي من التيار صوب جزر الكناري كي أبقى إلى الأبد في محيط مغلق أدور فيه مرة أخرى. كانت حسابات الزنجي مصيبة !. لكن بدل الصراخ أخذت بالغناء، فالبحر يدعو إلى الغناء.

مرت فوقي سفينة فرنسية لشركة نارشيه ريني. كسرت الزجاج وإلتقطتني من المياه. بهذه الصورة إنتهى هذا التجوال لكنه في الواقع لم ينته إلا بعدها ببضع سنوات. حين تركتني السفينة في ميناء فالبارايزو بدأت الهرب على الفور من الزنجي فقد كنت موقنا بأنه يطاردني.

-2-

كان يقينا أن الزنجي سيطارني. قرأت هذا في نجوم السماء. والسبب في أن أحدهم فعل فعلة كفعلته لي، ولأقلها بشكل أكثر وضوحا: من يبدأ لعبة كهذه مع أحدهم لا يقدر على تركها أبد شأن النمر الذي عرف طعم اللحم البشري. فهناك شيء في هذا اللحم لا يوجد في غيره أبدا. وهكذا هربت عبر أرض أمريكا كلها. بل أبعد، صوب الغرب، فقد كان يبدو لي أن أيسلاندا هي المكان الأكثر أمانا على الأرض، لكن سوء الحظ كان لي بالمرصاد حين لم أحتمل في ريكيافيك نظرات موظف الجمارك وإعترفت بالذنب. أنا لم ألجأ إلى الحيلة في حياتي قط. كنت أنظر على الدوام بإستقامة في عيون موظفي الجمارك، وكنت البادىء على الدوام بفتح الحقيبة. كنت على الدوام أتركهم راضين ومادحين. لكن هذه المرة لم يحتمل ضميري المثقل بالذنب ذلك

التأنيب الصامت في نظرة الجمركي. أعترفت بالرغم من أن أمتعتي لا تحوي شيئا مخالفا للقانون إلا أنني لست على ما يرام تماما ولست دون ذنب تماما، فأنا قد هرّبت نفسي. ولم يضع الموظف العراقيل أمامي إلا أنه أخبر الجهة المختصة. وبعدها بيومين جاء الزنجي وأخذني إلى سفينته.

للمرة الثانية وجدت نفسي في تلك العلبة المظلمة تحت سطح السفينة مشبعا عبوديتي بما يملكه الزنجي من حرية مطلقة في أن يعمل ما يشاء. فقد ساق السفينة أينما أراد ولم يبخل بالفحم ولا البخار. كان طوال الوقت نهبا للأفكار والخطط/ أيّ مصير من المصائر التي لا تعّد يجعله مصيرا لي وأي نقطة من النقاط التي لا تحصى يجعلها نقطتي. أما أنا فتقبلت الأمر بصورة طبيعية كما لو أنه نصيبي منذ أن ولدت. في كل الأحوال كنت موقنا بنهاية الأمر التي لن تكون معروفة أو جديدة علي بل شيئا عرفته وعلمت به وقد أكون بشوق إليه منذ أمد طويل. وفي الأخير حين شعرت، بعد حبس خانق إستمر أشهر طويلة، بهواء البحر المنعش وجدت أن السطح الخلفي للسفينة قد إنبعج تحت ثقل كرة فولاذية، أو بالأحرى مخروط فولاذي، يذكر شكله بقذيفة المدفع بعض الشيء.

لقد كلفه أمري هذه المرة ملايين كثيرة، أدركت على الفور أن داخل الكرة فارغ وإلا أين سأكون؟. وصحّ قولي. فحين فكوا صوامل المنفذ ونظرت إلى الداخل رأيت غرفة صغيرة. كانت هذه الغرفة الفولاذية الصغيرة دون زينة أوإضافات. وقمت أنا بتحيتها كغرفتي الخاصة، إلا أنني لم أفهم نوايا الزنجي تماما رغم أن جدران الكرة سميكة لحد بالغ، لكنني فهمت كل شيء حين قال لي بأننا في المحيط الهادئ وفي المكان الذي يوجد في أكبر عمق في العالم (17ألف متر).. وبالرغم من شعوري بالهلع الرابض على عنقي وأطراف أصابعي فقد علت إبتسامة غامضة زاويتي فمي. فأنا أرحب بالمعلوم والمعروف من زمان وبما هو لي من زمان.

هكذا كان عليّ أن أكون الوحيد بين الأحياء، الكائن الوحيد الذي سيتلوى هناك حيث لا توجد حتى أحياء البحر كالسرطان. والعطية الوحيدة هي الظلام والموت واليأس المطلق. بكلمة واحدة مصير لا مثيل له تماما، أما الزنجي فقد عصف به الفضول، وليس الفضول فقط، كي يعرف ما الذي يجري في القاع. عذبته فكرة أن ذلك المكان لن تطؤه قدمه أبدا. وتلك المنطقة الباردة، الصخرية، غريبة عليه، فحين يسبح على السطح تكون هي في الأعماق قائمة هناك، لذاتها تماما لذاتها. إذن لا غرابة في أنه أراد أن يعرف وفي الساعة نفسها.. وسيعرف حقا يوم غد وخلال 17كلم من المياه بأنني سأتلوى في القاع، ولا أحد يدري، وسيملك سرّ الأعماق حين يرميني كمسبار ولغاية القاع. إلا أنه حين تقرر نزولي إلى القبر تبين وقوع خطأ في الحسابات وأن وزن الكرة ليس بالكافي، رغم سمك الجدران لن ترقد تحت الماء، غير أن الزنجي أوصى بغرز خطاف في الكرة وربطه بسلسلة تنتهي بأثقال من حديد كان عليها أن تسحبني وراءها. وهذه الأثقال صنعت

تبدو الأنا مفزعة حين تنقل إلى ميدان غريب عليها تماما كما يصبح الإنسان غير إنساني حين يستخدم كمسبار، وبقدر ما يفوق هذا اللاإنساني كل الشرّ الذي يلقاه الإنسان. ولكن ليس الحديث هو عن هذه الأمور بل أريد أن أصف الطريقة التي خرجت بها من هذا المأزق. بدأت أترامى وأتدحرج وأتقافز وأرتطم بالجدران بكل قواي (أكيد أنها تصرفات إتفقت مع ما خطط له الزنجي الذي ينتظر في الأعلى بإستمرار). بدأت أتدافع وأتضاغط وأضرب الفولاذ، أتقرفص وأتواثب وأتضاغط وأدفع الجدران حتى النهاية. وهذا الجنون العقيم أثار، كما يبدو، حركة ما أو إحتكاكا في الخارج. لا أعرف هل إنقطعت السلسلة المتآكلة بسبب الصدأ أم أن الكلاب أفلت من عنق السلسلة أو سقطت الأثقال المربوطة بصورة سيئة نتيجة صدمة قوية. جاء الخلاص والراحة فجأة.. فقد صعدت الكرة بسرعة متزايدة. وبعدها فتح صوامل الكرة طاقم سفينة تجارية إسمها هاليفاكس. لا أعرف ما حصل للزنجي. ربما دمرت الكرة عند سقوطها، اليخت، ربما ترك المكان وهو مسرور لما حدث. في كل الأحوال إختفى لأمد طويل. ووصلت السفينة إلى بيرنامبوكو ومنها عدت إلى بولندا كي أستريح.

وفي ذلك الحين سقط مذنب ضخم في بحر قزوين الذي تبخر ماؤه كله في لحظة واحدة. وأحاطت أنقاض مشققة ومتورمة من الغيوم الأرض ثم إرتفعت فوقها مهددة بطوفان آخر، وفي بعض الأحيان كانت الشمس تنفجر من بينها بحزم من الأشعة الحارة. وساد كمد عظيم. ولم يعرف أي أحد كيف العودة وبلا ضرر، بهذه الأجساد المخدّرة إلى رحمها الذي قامت فيه. وفي الأخير بدأ أحدهم بدغدغة سحابة مخيّمة على البحر الموحش. كانت ذات لون قرمزي مليء بالسواد الأكثر قتامة. وفتحت هي قربها. وحين أفرغتها بدأت في الفراغ السماوي الذي تشكل بعد إختفائها، تتجمع سحب أخرى، ومن جديد راحت تصبّ الماء بصورة آلية وتلقائية، ومن جديد خلقت بحرا.

-3-

عندما عدت إلى قريتي في إقليم ساندومييج إسترحت وذهبت مرة إلى الصيد ولعبت البردج وقمت بزيارات في المناطق المجاورة.. وفي إحداها كانت هناك فتاة لو ترك لي الخيار لألبستها، بكل سعادة، إكليل الزواج وطوق الريحان. وكان كل شيء قد هدأ وسكن. الزنجي، كما قلت، إختفى في مكان ما، ولربما لم يكن موجودا البتة، عدا ذلك قدم الخريف وتساقطت أوراق الشجر وأخذ الهواء يبرد مع كل يوم، وشجع كل شيء على المناداة والعدو والشوق والإنطلاق كيفما يشاء المرء. وأخذت أفكر، من باب اللهو ببناء بالون نزهة من النوع الأصلي. وبعدها بقليل كان بالوني جاهزا. غشاؤه من قماش خاص عازل وخفيف ومتين، وقوة الدفع كانت الهواء المسخن. ففي أسفل القماش كان معصم حديدي إذا رفع كشف عن مكان كبير وضع في مصباح نفطي إعتيادي يقف على أرجل حديدية مثبتة. يكفي إشعال المصباح وإدارة الفتيل كي ينتفخ البالون وتتوتر حباله المربوطة بالسلة. لقد إستطعت أن أحفظ غشاء البالون بسهولة في مخزن الغلال. عندما

ملأته بالهواء، وتستمر العملية عادة حوالي الساعة، بلغ قطره من ثلاثين إلى أربعين مترا. والحق لا يعود إلى مهارتي التقنية بل لذلك اللعب الثقيل الذي إجتاح الطبيعة. ولا أنكر أبدا أنني خفت حين جلست للمرة الأولى في السلة وأمامي منظر هذه الضخامة المحققة فوقي إلا أنها كانت ضخامة خفيفة، والداخل فارغ ووديع مثل الطفل. وعملية تسخين البالون ذاتها ونفخ الكرة من الغبطة. كان عليّ الإنتظار طويلا لغاية إنتشار الهواء بالشكل المناسب. وفي الأخير تحرك البالون، فجأة، إلى الأعلى وبسرعة كبيرة. أدرت الفتيل لكي يبقى البالون فوق أعلى الأشجار في حديقتي. والريح الخفيفة حملته فوق الحقول بإتجاه جيران معلومين. مررت بالغابة والنهر والقرية وأحدثت جلبة وبعثت بالتحيات ووجدت نفسي على علو خمسين مترا فوق باحة معلومة وأمام مدخل ذي أعمدة وعزيز عليّ. أدرت الفتيل وبعدها هبط البالون دون ضجيج على العشب. وكم كانت الدهشة كبيرة ! وكم من الضحكات والمديح والإطراء لي وللبالون !. فلا أحد رأى من قبل شيئا شبيها بهذا !. وتوقفوا عن شرب شاي العصر كي يملأ العجب نفوسهم، وبعدها دعوني إلى تناول القهوة مع الجبن والمربى ثم أخذت إلى السلة راكبا واحد فقط، وأدرت الفتيل بقوة.

كانت المتعة الجسدية لهذه الرحلة تعتمد قبل كل شيء على أن البالون كان كبيرا ومملوءا للغاية كذلك على.1/بالإمكان التحليق فوق رؤوس الناس لكن على مبعدة يد مرفوعة.2/حين الوصول إلى بيت أو شجرة يمكن للبالون أن يصعد ويعود هابطا بمحاذاة الأرض.3/كان البالون، وهو ضخم، حسّاسا إلى حد غريب ولا يحدث ضجة. كما كان خاضعا لكل نزوة من نزوات الهواء، ونحن الموجودين في السلة كنا مثله أي تقمصتنا روحه الوديعة والطفولية.4/النسيج الخفيف الذي داعب، حسب وجنات الآخرين رفعنا إلى أعلى، ولم يكن ممكنا التنبوء بمصيرنا في الفضاء.5/لم تكن هناك في الهواء أية ماكنة عدا مصباح نفطي واحد دون غاز، لا شيء غير القماش والحبال والسلة ونحن والهواء.6/وأخيرا هناك الظل الكروي الرائع السائر على العشب. إلا أن ما منحني السعادة وبأكبر قدر، راكب البالون وليس البالون نفسه، فوق المروج والحقول والأكمة تعرفت للمرة الأولى في حياتي عليها بشكل مستمر وبقرب متزايد. كانت تستمع إلي بشغف ووددت لو قبلت ألف مرة أذنها الصغيرة اليقظة والفاهمة. ورغم أن النساء مولعات بالرومانتيكية لم أتحدث أمامها عن الزنجي ومغامراتي الأخرى، بسبب الحياء غير المفهوم والمضطرم الذي حذرني من أن لا أفرط في الكلام.

وجاء يوم تبادل الخاتمين وبعدها أخذ يقترب يوم الزواج. طوال ذلك الوقت لم أفكر بأي أمرسيء، وطردت جميع الذكريات، فقد عشت لها وللبالون، عشت منذ اليوم، منذ الأمس ولربما هربت من الماضي، في طريق للسعادة مستو وهاديء، وحتى أن الأحلام السيئة تركتني. أبدا.. لم يكن هناك ولا إنحراف واحد عن الدرب السوي.. أيّ إختلاس نظر لذلك الشيء.. وكان في الأخير موجودا حقا. لكن ما مضى إنقضى../ البتولا هي بتولا والصنوبر

هو صنوبر والصفصاف صفصاف. وهذا ما حصل في إحدى المرات وقبل أسبوعين من حفل الزواج في كنيسة المنطقة، حين إعترتني الرعشة السريّة الحبور السابقة للزواج وعندما قدّم الجميع التهاني والتمنيات جاءتني الرغبة في أن أجرب رحلة بالونية في ليلة عاصفة. أردت فقط أن أعيش التأرجح في ريح شديدة، وعليّ القول إنني لم أملك نوايا أخرى أو رغبات سيئة. إلا أن الريح إخطفتني بقوة مستكلبة (الأصح لم تكن ريحا بل الزنجي نفسه) وبعد قلق دام ساعات طوال إرتفعت فجأة ستارة الفجر، ولم أرد أن أصدّق عيني. فتحتي كان البحر الأصفر طافحا.

على الفور أخذت موقف الإعتدال، وأن تلك الأمور جاءت نهايتها وبدأت أخرى.. ومن جديد.. و.. و.. تنتظرني القطاعات الصينية. وودعت إلى الأبد أشجار البتولا والصنوبر والصفصاف وذلك الوجه والعينين المعلومتين، وإنفتح كياني كله بخنوع على المعابد الملويّة والكهنة اليابانيين وتماثيل الآلهة والحكماء والأئتة، حين إشتعلت آخر قطرة من النفط في المصباح هبطت السلة عند ساحل جزيرة ليست بالكبيرة. ومن الأحراش القريبة خرج رجل صيني صرخ حين رآني وهرب إلا أنني أخذت ألوح بيدي طالبا منه البقاء، فقد كان بالطبع مجذوما. وقف متردداً وتفحصني بكل إنتباه وصدرت عنه سعلة غير واضحة كما لو أنه كان مدهوشا ثم لمس بشرته المقززة بنتوآتها القاسية وقادني صوب أكواخ من قصب بائسة كانت فيي البعيد. وواصل تحديقه إليّ. لم أعرف القصد من هذه النظرات. وكنت قد توقعت الأمر.. رغم ذلك سرت وراءه. عندما وجدنا أنفسنا في تلك القرية صار جلدي يصرخ من العنف وقد شدّ وتقلص من الرعب. القرية كلها كانت مجذومة. الشيوخ والنساء والعذارى والشباب عدا بضعة أطفال صغار ذوي جلد ناعم. كانت هناك أعراض المرض المسمى، قدر علمي، بداء الفيل وكل شيء كان خشبي المظهر والعقد، متضخما، وفي بقع ذات لون أبيض كامد وأزرق غامق وأحمر متسخ، وفي أزرار صغيرة وخراطيش ونتوءات وقروح قديمة. لم يكونوا متواضعين وخنوعين شأن أخوانهم الذين يحذرونك في مدن آسيا، ومن بعيد، بالصراخ، من وجودهم المنفر. أوه، كلا. ينبغي الإعتراف، وعلى الفور، بأن لا علاقة لهم بالتواضع والخنوع، بل على العكس فقد أحاطوا بي وشافعوا صوبي بأصابعهم ذات العقد القاسية وبأظفارها غير الطبيعية، لكنني هجمت عليهم وأنا أصرخ مهددا بقبضتي. على الفور إختفوا في تلك الأكواخ. وتركت القرية على عجل، لكن حين إلتفت الى الوراء بعد أن ابتعدت لبضع مئات الأقدام، رأيت ذلك الحشد وهو يخرج من الأكواخ ويقتفي أثري. حين ضربت الأرض بقدمي اختفوا إلا أنهم خرجوا من جديد.

كانت مساحة الجزيرة تبلغ 10كلم. ويمكن القول إنها كانت غير مأهولة ومعظم المساحة كانت تغطيها غابة كثيفة. مضيت بسرعة كبيرة بدون توقف. كذلك بعصبية وتصالب وذعر، فقد شعرت باستمرار أن وراء ظهري كانت تلك الوحوش المبقعة. لم أرد الإلتفات إلى الوراء. أردت التظاهر بأنني لا أعرف ولا أرى شيئا.

كان ظهري يحذرني من إقترابهم البطيء. مضيت ومضيت.. مضيت في شتى الإتجاهات كرحلة وسائح وباحث. مرة هنا وأخرى هناك، وفي كل مرة تزداد سرعتي كأنني إنسان ذو أشغال عاجلة، ولكن في الأخير إفتقدت الأمكنة الخالية من الأشجار ودخلت طريقا يتوغل في أحراش الغابة الكثيفة. وهذه المرة إقتربوا مني كثيرا وسمعت همسهم وحفيف الأغصان. حين رأيت الجلد المبثور المتلصص بين الأحراش إستدرت بعنف شمالا، وحين قفزت من هناك رأيت بين النباتات المتسلقة شيئا كما لو أنه يد مجذومة. بعدها دخلت فسحة خالية من الأشجار لكنهم تعقبوني. ومرة أخرى ضربت الأرض بقدمي وتراجعوا في الأحراش. تقدمت إلى الأمام، إلا أنهم عادوا ثانية بسرعة بالغة لحوحين كالجرذان بهمسهم وتلويحهم بالأيدي وتدافعهم. وقد إزدادت جسارتهم. وكل شعرة فيّ كانت متوترة كالسلك. ماذا؟ ما الذي رأوه فيّ هؤلاء ذوالعقد؟ وماذا أرادوا؟ النساء يعرفن يتعقبهن عصابة من الأوغاد بتحرشاتهم ومزاحهم البذيء، حينها يسرعن منكسات الرؤوس. وهذه كانت حالي تماما.. ماذا أرادوا؟ لم أفقه الأمر ولم أدرك المسألة الجديدة.. ويكون أمر جيدا التعمق فيي جوهر الظروف التي إنتزعتني من هناك وألقت بي هذه الجزيرة، في رعشات العرس، وفي الكنيسة وفي طوق العروس. لا بد لكل هذا أن يكون وكما كان.. باختصار أنا أثيرهم، وكما يبدو، بشكل خاص رغم أنني لم أعرف مصدر هذه الإثارة ولا معنى صرخات الدهشة التي يطلقونها ولا ضحكهم ولا مزاحهم المقزز. إلا أن القذارة والتكلف والشراهة لم تكن كلها موضع الشك، ففي أصوات الرجال/ الوحوش أحسست بالعنف الأعمى، وفي أصوات النساء/ الوحوش ذلك الفرح الخبيث الذي يثيره، عادة، بين الكائنات البشرية من جميع الأجناس وفي كل مكان شيئان: البراءة والفجاعة.. أوه، كلا، لو كان الجذام وحده لقبلت الأمر لكن ليس الجذام والأيروسية معا !، أوه، كلا، يا الله أنا لا أقبل الجام الأيروسي !... وهكذا هربت كالمجنون وهم ورائي وصراخهم يعلو. لكن لم تلحق حوافرهم المجذومة بذعري الجنوني. إختبأت على غصن كبير متسلحا بعصا غليظة وأقسمت بأنني سأهشم رأس أول واحد يقترب مني.

شيئا فشيئا إنكشفت الحيلة الجهنمية/ الفحوى الجهنمية لهذا التعذيب. إكتشفت كامل تلك الآلية المعقدة للإحتمالات التي جعلت هذه الفنتازيا واقعا. فإلى الجزيرة لم تصل منذ ثلاث مائة أو مائتي سنة أية سفينة. فقد نسيها الجميع كما ينسون أحيانا جميع هذه الجزر الصغيرة القاحلة.. فسكان الجزيرة لم يروا، وآباؤهم أيضا، إنسانا غريبا قط.

نعم لكن كيف نفهم السوقية والهزء الأناني وتلك المطاردة الفظيعة والرغبة في التحرش؟ أوه. إنه ليس بالأمر الصعب !. لا صعوبة هناك. فعلى المرء أن يتجلبب بالروح الزنجية التي تتحكم بهذه الأمور(بهذا الخصوص كانت لي تجارب). ومنذ قديم الزمان، ربما منذ بضعة أو أربعة أجيال بالضبط، أصابهم الجذام. ومع مرور الزمن روّضوه وإعتبروه صفة طبيعية


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



حب دافىء لأب عنه، الشعر يتماوج على خديه كليل من عطر وياسمين، عزف الجوع عن قلبه، وتدحرج عند قدميه، تشابكت أيديهما، قال لها:

– أستطيع أن أطوق القمر !

تغنجت بدلال:

– كيف؟ أرني... ودهشت !

مد ذراعيه، وصلتا إلى القمر، وارتدتا هالة حنان وسوار ألماس.

ارتجف جسدها كزهر غصن أمالته وشوشات نسمات ربيعية.

تأوهت، والتصقت شظايا حكاية. ناجته ارتعاشة:

–لم لا تقبله؟ !

دنا حتى لامست شفتاه شفتي القمر. خبأته في شعرها، في عينيها، باح قلبها:

–أنت علائي والمصباح، أنت أرضي وسمائي، أزهاري وقرنفلي وعطري وقصوري !..

حبيبته آية يرتلها، رقص معها تحت ضوء القمر قداسات حب غجرية، روى لها عن مغارات كنوز الذهب والفضة، وقصور الخيالات والجنان والأحلام. نسي جوعه الرغيف. وجد عزاءه في جرحه النازف. وعدها بملاءات من سندس وديباج، حمراء، خضراء، وزرقاء.

وبعقود من الآلىء والياقوت.

وطالت ليالي شهرزاد، وفي آخر ليلة ألحت... متى؟

مضى هزيع الليل وامتد السؤال. توارت النجوم، وفاجأه الفجر، فرحل المصباح والقمر.

تصويب:

– يحبها وتحبه... ويمقت جوعها فقره !

– إذا ثارت رياح الجوع، أغلق القلب شبابيكه !

– كاد الفقر أن يكون جنونا... موتا... سيفا مسلولا !

غربة:

ركب الحمار إلى قرية وراء الجبل، سأله الحمار:

– إلى أين تسلك بي في هذا الوعر، في هذه الفلاة الموحشة الفظيعة؟ !

أجابه ألمه بحسرة وانكسار:

– ماذا يفعل يا صاحبي من توصد دونه أبواب المدينة؟ !

قال الحمار:

– أضاقت بك المدن والقرى والأنهار والحقول والغابات؟ !

ربت على رأس الحمار، استعاد ماضيا خنقه الزمن:

كان أبي يعود ليلا يلهث، ويرتمي على الأرض ويخور. مات مذبوحا كثور. ختم آخر حكاياته وهو يتحشرج جاحظ العينين:

– نحن والدواب من طينة واحدة، إن لم نجد المصباح !

سباق:

وصل إلى قرية تحتضنها تلة في مجاهل الصحراء. قال أمير العمل:

– نريد عشرة عمال، وأنتم بالمئات ! سنختار عشرة منكم، وسنجري سباقا.

أترون تلك الكومة من الحجارة، وأشار بيده، فلحقتها الأعين.

من يصل إليها قبل الآخرين يفز. العشرة الأوائل فقط.

استعد الجميع عند نقطة الانطلاق، وأعطى الأمير الإشارة فانطلقوا.

ركضوا، تسابقوا، تناحروا، تشاجروا... وفوق كومة الحجارة أومض خبز وزيتون وعسل.

المسافة بعيدة، والشمس تندلق حممها فوق رؤوسهم. زوابع الغبار والتراب كستهم لونا واحدا.

إنهار كثيرون في المضمار. وقلة وصلت بشق الأنفس بعد أن عامت في نهر من العرق. كانوا العشرة الأوائل، وطرد البقية. لم يقبل أن يطارد، أن ينافس، مضى النهار، وأحمر الأفق، والعمل سراب تبخر.

رجع إلى حماره. أمسك المصباح بلهفة، وفي ركن مقرور في أعماقه سخرية كسيحة.

تنقيب:

نقبت يداه حاوية القمامة، بعثر كل شيء. لعل المصباح هنا أو هناك. في هذا الكيس أو ذاك. نقب وغاص في القاع والقطط تقفز من زاوية إلى زاوية. وكلما فتح كيسا، انزلقت إليه قبل أن يولج يده.

ماءت القطط إحباط. وهو لم يحظ بالمصباح. دوخه الدوار فقيأ.

استطراد:

كان أحدهم من ذوي الجاه والمال والنفوذ حتى الثمالة. وقف أمام تلة من الحصى، وفي وسطها انتصب عمود، قبع على رأسه مصباح عتيق.

كان يكره إبليس كرهه للفقر.

صعد فوق الكومة حتى العمود. وكان إبليس يئن مضرجا بدمه بين الحصى. وقف فوق رأسه المدمى. وصار يقذفه بالحجارة، بالصخور بالجلاميد... وينفجر ملء شدقيه ويبعق:

– اللعنة عليك يا أبليس ! ضرب، ركل، شتم، بصق... ولم يكتف. خلع نعليه وبدأ يصفعه.

وكانت حصى الآخرين تنهال عليه من كل صوب، والكل يصرخ:

– اللعنة عليك يا إبليس !

ملاحظة:

تألم إبليس كثيرًا، وأخذ يحبو، يزحف من بين الحصى والصخور جارًا دمه خلفه، وقد اتخذ قراره، أن يرحل عن عالم البشر !

اختيار:

بعد أن دعسته سنابك الخيل، ومعكته في التراب، مطوا رقبته كديك، وأناخوا شفرة السكين عليها، ورعقوا:

– لم تفتش عن المصباح؟

ارتبك، ارتجفت الكلمات في حلقه وارتجت... فصمت.

قالوا:

– ألا تعلم أن السؤال عنه جريمة؟

وبدأت أصابعهم تحز الرقبة !

ارتعش جسده، ارتعدت ساقاه، ثقل جسمه، اصطكت أسنانه، نبع العرق من كل مسامات جلده، تلجلج شهق:

– لن أفتش عنه، لن أهتم به.. أوامركم على عيني ورأسي !

توقفت الأيدي، وانثالت الأوامر:

– أضحك، أرقص، كن قردا، دبًا..

قهقه، عنى، دربك ودمه يقطر.. بحت حنجرته وهو يجأر.

انسلت دمعة كاوية على خده.

يأس:

بالأمس انتحر !اسمعوا، مالكم لا تكترثون؟ ودمه سال من السماء برقا ورعدا ومطرا وثلجا. أتتابعون طريقكم ولا تبالون؟ !

انفلق رأسه، تهشمت عظامه، حامت القطط حوله، نهشت لحمه.

انتحر، رمى نفسه من السماء، أنينه بددته قرقعة المصباح فوق الأرض.

خرج المارد، حدجه ببصره، شتمه شامتا:

– أتريد الموت لترتاح؟ ! أكره المبخوعين والدائخين. لن أحقق لك ما تريد. لتبق وجعا وحزنا وغما وكآبة !

المجنون:

في الصباح عادته من كانت ذكرياته المطوية، هروبها جرح وسكين، أقبلت تختال ألقا ونضارة وغضاضة.

وأصبحت لباسا وعطرا وأصباغا ومجوهرات.

قيل لها:

– هذا مجنون ! أضاع عقله وهو يبحث عن المصباح. وجننته العساكر بأمر من السلطان، فانتحر ولم يمت، بسبعة أرواح هو ! هرب مارده من بريق السيوف وشلالات الدم.

لم ينم ليلة أمس، أطار القلق نعاسه، أنشبت الوساوس فيه مخالبها، وكان يفح في كل هنيهة:

– أبعدوها عني، تريد إلتهامي، انهروها... اصرفوا القطة، أطردوها

قالت له أمه بشفقة ورثاء:

– إنها تخدعك، لا تصدقها، إنها تكذب عليك... وجدت المصباح مع غيرك !

أقعى المعتوه لاطيا، ضامرا في زاوية الفراش، يحدق إليها.

ارتجت قمره، غضب وجهها، فاكفهر وقطب وعبس، وتأجج نارا وغطرسة، فأسرعت رياحا عاصفة، وصفقت الباب بركانا.

لجمته الجروح فلم يتكلم، أمسك بشظايا مصباحه، زحف كجرذ نحو النافذة، التصقت عيناه بزجاجها، رآها، نظرت بازدراء وأشاحت بوجهها ومرقت.

غضب ولم يغضب، حنق ولم يحنق، شجن ولم يشجن، نظر إلى نفسه المولودة واحترق بمرارة لاذعة.

رسالة:

يا بني ! العمر كله عشته مكلومة، ويلي ماذا فعلت بي؟ ! قتلتني ولم تدر.

لِمَ لمْ تصغ إليّ؟ قلت لك: لم يبق لي غيرك. لا تكن متهورا، غبيا، أحمق، ولم تأبه. عيناي أنت، كأبيك عنيد، قتله المصباح، وها أنت تلحق به، وأنا الملتاعة.

جننوك ولم تجن. نحروك ورموك من شاهق، ولم تمت.

الأزرق مقسومة، والناس درجات. ما لنا وللمصباح. تتسكع بين الناس، وتهلوس بأعاجيب الإنس والجان. تلملم حولك الطيبين والمساكين، وتكد معهم في تعقب أثر المصباح.

أنذروك، حذروك، ولم ترتدع، وعلقوا اسمك في كل زقاق وحارة، وكان رأسك صخرا كالجبل.

لم أزعجت صاحب الشرطة، والشاه بندر؟ لم أغضبتهم؟ !

من يروي الحكايات من بعدك؟ أنت وحدك من يعرفها. من يرويها؟ من؟

القنيص:

ألصقوه بعمود سامق امتد حتى غيوم السماء، فانسكب ماء ووردًا وزنبقًا وغارًا.

قرأ بيان الموت:

"على الرغم من تحذير هذا الملحاح، مازال يلح في طلب المصباح. يجمع الداقعين من أرذال البسطاء والسذج في دياجير الظلمة، ويحرشهم، ويحرضهم على السلطان المعظم، والعسس والبنادرة. لقد دبت الفوضى، واضطرب حبل الأمن والأمان، وصعصع الناس في كل زمان ومكان.

وتبين أن ذاك المأفون الخراص هو المسؤول عن كل شغب للغوغاء والعامة. لقد هوش بين الناس.

ولكن أين يختفي من عيون البصاصين والعسسة؟ ! لقد بثثنا العيون في كل مكان، في الجبال والوديان، في البيوت والحارات، في الزوايا والتكايا والساحات... حتى قنصناه....".

قرعت طبول النصر، وقعقع السلاح وخشخش، ولعلت أهازيج البازار، وزغاريد القصور.

شرخت حجارة القلعة، تزعزعت وتصدعت، فصدحت أغان كئيبة حزينة. وبكت العوام، ولم تنم تلك الليلة.

النهاية:

نظر ببلادة إلى جسده المتكيء إلى العمود بارتخاء، خدر عظمه، غشيه النعاس. أغضى عينه بارتياح.

فرك المصباح. هرع إليه المارد يتبختر، متأبطًا الزمن الماضي والحاضر والمستقبل، حاملا إليه مشارق الأرض ومغاربها، وقف أمامه، حدب عليه، طأطأ رأسه، وقال:

– أنا المارد العملاق عبد مأمور بين يديك. اطلب، تمن، مر، أنفذ بلمحة البرق ما تشتهي وتتمنى.

أأجعل الأرض لك ذهبا؟ أتريد قصورا، ملأى بالجواهر والزمرد والمرمر، وفيها حدائق وبرك ماء من العقيق والدر والعاج والزبرجد، أتريد موائد، عليها ما لذّ وطاب، وما يخطر في بالك وما لا يخطر؟

قاطعه:

– لا !أرجوك...

قال المارد محتدًا:

– أتريد أن أنتقم لك. أهدم القلعة، أحطمها؟ أنفث فيها لهيبا ونارا وأعاصيرا؟ أزلزل الأرض، أخسفها، أقلب الجبال، أفجر البراكين؟ !

قال بهدوء وتوسل حميم:

– أتوق إلى حصان أبيض يطير بجناحين. أو أتوق إلى بساط سحري ناعم كخميلة، يطير بي في الفضاء بين الكواكب والنجوم، أتمدد فوقه وأنام بسكينة واطمئنان.

***

ملحق تأبيني:

في حكايات ألف ليلة وليلة، بطل واحد هو المقهور والمقموع والمضطهد وهو المنتصر.

تعفن جلده، تعفن على امتداد لياليها السود والبيض والحمر. ثم أشرق كالشمس. أغلقت دونه الخزائن والحدود. غادرته الأشرعة والشواني. حجبت عن عينيه السماء والفضاء والنجوم، وبقي وحيدا في جزيرة الواق واق يلعق جراح جسده المسجى.

ما من طريق إلى جسده. ما تحت السماء عنقاء تلقفه.

رموه جسدًا مثخنا مدمى. أحاطوه بالرماح، بالسيوف، بالخناجر، بالسموم. وكان مربوطا مقيدا بألف حبل وحبل، بألف سلسلة وسلسلة، بألف مكيدة ومكيدة، بألف مؤامرة ومؤامرة، بألف بصاص وبصاص، وبألف عاسّ وعاسّ، بألف جلاد وجلاد، بألف سياف وسياف، بألف سجن وسجن، بألف وزير ووزير، بألف سلطان وسلطان.

وكان وحده بألف روح وروح، بألف جسد وجسد، بألف ولادة وولادة، وبألف كبرياء وكبرياء، وبألف لا ولا !

***

حبيب علي الشاطئ

هشام داك

تطلق كلامها، بشكل هستيري، فليوي عائدا إليها كما لو أنه اصطدام بجدار من حديد... درجة الحرارة الكامنة بداخل صدرها تتجاوز، بكثير، درجة الحرارة عند منتصف أغسطس...

يجلس على صخرة نائية عن البشر، بإستثناء السائح الذي هو بصدد رسم لوحة تشكيلية، وزوجته التي هي بصدد البحث عن أشياء لم يتمكن من معرفتها، وقال لنفسه ربما تكون أصداف الشاطىء...

تعود إلى غرفتها... تشاهد مسلسلا عربيا، فتتأثر للمصير المحزن لمديحة التي تركها فارس أحلامها، وهجرها إلى بلاد بعيدة كي يتزوج من عجوز ميسورة هناك...

يتأمل البحر في صمت رهيب... عيناه تكادان تنزلقان عن جمجمته، وتكاد تنط منهما الأفاعي والعقارب وأسماك القرش، فلا يدري المرىء إن هو غاضب لأمر ما، أم أنه بصدد خوض حرب باردة ضد البحر...

أخيرا تبتسم وتفكر في أن تصفح ع...نه

أخيرا يبتسم ويفكر في أن كتب لها رسالة يعتذر فيها عما صدر منه في ذلك اليوم المشؤوم...

تتوصل بالرسالة، وتقرر أن تذهب إل...يه

يجلس، من جديد، على الصخرة النائية عن البشر... عيناه تكاد تنط منهما الأفاعي والعقارب وأسماك القرش، ولا تعودان إلى وضعهما الطبيعي وهو يلمحها قادمة... تصل إليه، وتبتسم في وجهه ابتسامة عريضة... تجلس، إلى جانبه، وهي تعيد شعيرات إلى مكانها الطبيعي بعد أن انزلقت شيئا ما إلى أسفل خدها الأيمن...

يصر على طلبه...

تقول إن ذلك عيب...

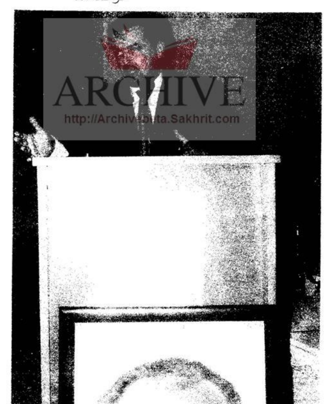
يقول إن الأمر ليس عيبا ما دام البشر لا يراها...

تذعن له، ثم، في لحظة من اللحظات، تطلق صرخة مدوية في المكان...

يقوم مذعورا... يلتفت يمنة ويسرة... يركض، ويركض، ويركض...

لقد وقعت لها الواقعة...

يقرر أن يقطع البحر في اتجاه الضفة الأخرى خوفا من كلام الناس ونظراتهم اللاسعة... يعزم على أن لا يعود أبدا... يقول لنفسه إنه لو كان له عمل قار، وسكن مستقل عن ذويه، لما تركها تواجه مصيرها المؤلم... يقول لنفسه هذا الكلام، وينقلب الزورق الذي يقله إلى الضفة الأخرى، فتقع له الواقعة...



البرغوث.. سفيرا

عبد الله الطوخي

كل شيء في ذلك اليوم كان يقول بأنه الرجل الوحيد، الرجل المتفرد.. الرجل الذي اختارته الأقدار لكي تتجه إليه كل الأضواء بجوار ضوء الشمس.. أضواء كاميرات الصحافة، والتليفزيون.. وكذلك ميكروفونات الإذاعة ووكالات الأنباء.. ولم يكن في الأمر أي اصطناع أو مبالغة. فهو القائد الذي يعود لوطنه بعد أن انتصر على الأعداء في أخطر وأشرس معركة.... وهاهي الجماهير منذ الصباح، بعد أن أنتشر خبر وصوله، تزحف إليه في بيته الصغير المطل على الميدان.. تهتف باسمه. يا للسحر الذي يحدثه في النفس الهتاف.. نشوة الطائر المرفرف بأجنحة هائلة في الفضاء.. والقامة، قامته، يحس بها وقد ازدادت واستطالت، وأن البشرية تبدأ من خلاله عصرا جديدا. إنه يحس مع زحف الجماهير واستمرار هتافاتها أنه يتعرف على نفسه لأول مرة. يكتشف ذاته: كأني كنت غائبا عن نفسي، والآن رأيتها.. عرفتها.. من خلال أصواتهم وهتافاتهم. آه.. ما أروع أن أصدق هذا الذي يقال. بل يجب أن أصدقه. فها أنا أسمعه خارجا من القلب. صادقا حارًا.. "يا رسول الأقدار، يا منقذنا يا مزيل العار عنا.." والهتافات متواصلة.. كلما خفت حدتها في مكان، تجددت وتعالت في مكان آخر من الميدان تستعجل خروجه كي يطل عليهم.

لا بأس أن تطول اللحظة، فهاهم يحولون الهتاف إلى أغنيات، والأغنيات إلى رقصات صاخبة مائجة بالفرح، بينما هو في الحمام يغتسل.. وبعد الحمام يرتدي أجمل ملابسه.. الملابس التي تقتضيها اللحظة التاريخية.. وثمة جوقة كبيرة تحيط به وتشرف على عملية إرتداء ملابسه بحماس جارف.. إلا أن زوجته ذات الوجه الفائق الجمال، كانت هي التي تختار من الثياب ومن الألوان هذا، وتستعبد ذاك. بصوتها الآمر الحاسم، متصرفة كزوجة البطل، ولابد أن تطمئن بنفسها تماما على منظره العام، وهو يخرج إلى الجماهير.. وتنثني عليه في حب ودلال عميقين، ثم تهمس في أذنه. "أتعرف فيم أفكر الآن؟ في أول يوم رأيتك فيه.. أول لحظة.. كان عندي حق أنني وقعت في حبك من النظرة الأولى.. الآن أغار من الهتافات.. أغار من هذه الجماهير المتلهفة لرؤية طلعتك".

– سيدي.. وفدا من بلاد كاف. نون. الشقيق يريد مقابلتك لتهنئتك.

- سيدي.. خمسة سفراء من بلاد الشرق، والغرب وصلوا في لحظة واحدة.

قال في ضيق: وهذه الجماهير التي تنتظرني من الصباح الباكر؟

- سيدي.. كلما طال الأنتظار، إزداد الحب، واشتعلت الأشواق.

- إنهم من فجر التاريخ ينتظرونك. لن يؤثر في الأمر أن يطول إنتظارهم ساعة أو ساعتين أكثر.

في تلك اللحظة سمع ضجة صراخ عالية، وثمة صوت شاك، باك يناديه ويستغيث بأسمه.. نظر مستغربا، مستفسرا..

- سيدي.. لا تبالي.. منذ انتشرت أخبار النصر والمجانين بك كثيرون.

- ماذا تعني؟

- رجل فلاح يدّعي أنه قريب لكم. ويدّعي أيضا أنه كان صديقا لكم من أيام الطفولة، وهو يبكي بشدة كي يراك ويسلم عليك.

ثار فضوله، واتجه من فوره إلى الرجل، وما إن رآه، بجلبابه البلدي الفضفاض، وطاقيته الصوف المغزولة، وذلك "السبع الأخضر" المدقوق بالنار على أعلى صدغه الأيمن، حتى عرفه على الفور، وصاح عليه باسمه: خضر عبد الحميد خضر؟ كيف أنت.. وكيف أحوال البلد ومن فيها.. جميعا.

- آه.. يكفيهم فخرا أنك ابن بلدهم.

وفرد له كل ذراعيه في اشتياق وحب.. ففرد له هو الآخر، متأثرا ذراعيه، والتحما في عناق حار، وانفجر الفلاح في البكاء فرحا وهو يحتضنه بقوة ويربت عليه.

يا لي من محظوظ.. جئت هذا الصباح من البلد لأقضي مشوارا.. فلما رأيت المظاهرات في الشوارع، وسمعتهم يهتفون باسمك أحسست كأنهم يهتفون باسمي أنا.. أنت تذكر طبعا أيامنا معًا في البلد.. آه.. ما أكثر ذكرياتنا وحكاياتنا.

- لم أنس شيئا يا خضر.. غير أن الظرف الآن كما ترى لا يسمح بتذكرات.. سوف يأتي الوقت فيما بعد ونتذكر.

وتوجه إلى الجوقة بنظرة خفيفة، على إثرها اندفعوا على الفلاح جاذبين إياه من ظهره.. ثم أخرجوه برفق عظيم.

كان على البطل أن يخرج إلى الجماهير.

***

قبل أن يخرج إلى الشرفة ببرهة، سبقه إلى الميكروفون أحد أفراد الجوقة، صائحا معلنا وصوله.. وما إن أطل عليهم حتى تأججت الساحة، واشتعلت الحناجر بجنون الحب تهتف.. وعشرات الألوف من الرؤوس والعيون اشرأبت إليه. وكل واحد يود لو يطوله ويأخذه في صدره ويحتضنه، أحس بقوة هائلة تصطفق داخل صدره، وأن ثمة أبراجا بنيت وهو واقف فوقها.. وفكر مع نفسه: كيف كنت غافلا عن نفسي كل هذا

العمر؟ لا علي: يولد الأبطال بين يوم وليلة، هكذا يقول التاريخ عنهم.. يكون عصر الفراغ.. والعدم.. ثم يأتون هم فيعطون المعنى للزمان والمكان ويملأونهما –ويتم الإحساس بالوجود !

وبدأت تحكي، بكل الحب والحماس، غير أنه لم تكد تمر دقيقة واحدة حتى كان قد سقط في حب النوم العميق.

حينذاك نهضت واطفأت نور الحجرة ثم أغلقت بابها بهدوء شديد.. وحل على البيت وعلى الكون سكون عميق.

هي نصف ساعة ووجد نفسه صاحيا.. ويهرش بعصبية تحت إبطه.. وعلى الفور أدرك –رغم أنه كان في نصف أو ربع وعيه، أنه: البرغوث اللعين !

وأوشك باللاوعي أن يصرخ، إلا أنه، بجهد شديد، أمسك نفسه: بطل الأبطال يصرخ شاكيا من برغوث؟ ثم في وجه من يصرخ ويصيح؟.. "الذنب ذنبي".. أنا الذي تركت نفسي لهذا الفالح اللعين المدعو خضر ليأخذني في صدره ويعانقني.. وهاهو أيضا يفسد على ساعات نومي.. أم.. تراها مؤامرة؟ !

وتولته رعدة مفاجئة، فقد ترأى له الوجه الذي طلع له للحظة من بين الجماهير. ثم اختفى –هاهو يطلع له مرة أخرى مختلطا بوجه خضر دون أن يعرف إن كان يبتسم له أو يكشر عن أنيابه.. هل هناك علاقة ما بين الإثنين؟ وهز رأسه بشدة مبعدا الصورة المختلطة.. وتدافعت أنفاسه.. "كنت قد نجحت في إبعاد شبحه طوال المدة السابقة، وهاهو وجهة يعود متخفيا ومختلطا بوجه خضر".. وفكر في إستدعاء هذا الخضر واستجوابه، ورأى في ثورة غضبه أن الأمر قد ينتهي بتعليقه في فرع شجرة.. وأزعجته الصورة، أن يكون أول أعدائه من أبناء بلده. وتذكر صورة الخضر وهو يفرد له ذراعيه ودموع الفرح في عينيه:" لا.. لا. خضر يحبني. خضر رمز البساطة والصفاء والنقاء.. وإن كان قد جاءني حاملا برغوثا فلم يكن ذلك بقصد منه، إنما هي البلدة التي مازالت مليئة بالروث والتلال والقاذورات.. بعثت به إليّ لكي تذكرني.. يالها من طريقة سخيفة، بل وشريرة. كم أنا متعب بسبب عدم النوم.. أيها البرغوث ابتعد أرجوك. إن غدا يبدأ عصر جديد، ليس لي وحدى بل للوطن كله.. وليس من المعقول أن يفسد مسيرة التاريخ برغوث.

ولم يجد مفرّا من أن ينهض ويخلع ملابسه قطعة قطعة، بحرص وانتباه شديدين، مستعدًّا للإنقضاض على البرغوث في أي لحظة مثلما انقض على خصمه الخطير وأجهز عليه. هنا طالعه الوجه من جديد، فأسرعت أنفاسه وتولته الرعدة الداخلية.. ووجد نفسه يسأل نفسه:

– هل حقا أنا الذي أجهزت عليه؟ (وعادت إليه الصورة مجسمة) لقد رأى بأم عينيه أحد جنوده الصغار وهو ينازل القائد الأكبر لجيش العدو.. كان الإثنان محصورين في خندق، والمعركة بينهما على

أشدها. وفجأة، وبفعل ضربة من الجندي رأى الخصم يهوي مجندلا على الأرض مضرجا في دمائه. بينما استلقى الجندي منكفئا ببطنه على الأرض يلهث ويسترد أنفاسه المتقطعة.. وقف مذهولا مبهورا بما حدث... وأوشك أن يصيح على جنديه الصغير صيحة الفرح والنصر، إلا أنه تجمد في وقفته.. والصيحة أيضا تجمدت في حلقة.. كان يحدث نفسه بحرقة: آه لو أنني كنت فعلتها.. كنت أتمنى أن أكون أنا الذي ظفرت به.. أية ضجة وتهاليل وأفراح واستعراضات كانت ستحدث.. وساورته أمنية حارقة جارفة: لو تتوقف أنفاس هذا الجندي الصغير. يموت بسرعة ومعه سره.. وانحنى عليه ورفعه من رأسه ليعرف بالضبط حالته.. حينذاك فتح الجندي الصغير عينيه، ونظر إليه، هي نظرة واحدة ممزجة بابتسامة خابية، ثم أغلق عينيه من التعب وعاود انكفاءاته الأرضية.

– في تلك اللحظة سمع ضجة آتية من بعيد. ولم يلبث أن لمح عددا كبيرا من جنوده قادمين.. وعلى الفور أمسك بجثة العدو وراح يجرجرها حتى أبعدها كثيرا عن الجندي الصغير. ووقف على رأسها يلهث لهاث الخارج من معركة رهيبة.. وما إن وصل الجنود ورأوه واقفا معفرا يلهث، وقائد الأعداء صريعا غارقا في دمائه.. صاحوا صيحة هزت أرجاء المكان. الله أكبر يا بطل.. بطل الأبطال أنت.. الله أكبر.. الله أكبر..

حملوه على أعناقهم وساروا به هاتفين مهللين.

احتلته سعادة كبرى أنّ مخططه الذكي البسيط نجح بكل هذه السهولة وهذه السرعة الخاطفة، دون أن يقول هو أي شيء، إنما هم الذين قالوا وقرروا وفرضوا الأمر.. غير أن شعورًا آخر بالتوتر والتحفز كان يتصادم في داخله مع الشعور الأول.. كان خائفا من ذلك الجندي الصغير أن يفيق وينهض ويلحق بهم، ثم يصرخ عليهم بالحقيقة.. تراه يجرؤ على ذلك؟ لم لا؟.. وهو الذي واجه ونازل قائد الخصم الأكبر وصرعه.. و.. فجأة تولته رعدة هائلة أوشك على أثرها بالسقوط من على الأكتاف.. لولا أن الأذرع كانت ممسكة به بقوة. لقد رأى الجنديّ الصغير وقد راح يشق طريقه مترنحا بين كتلة الجنود المحيطة به حتى تجاوزهم وأصبح وجهه لوجهه: تلاقت عيناه بعينيه.. وأدهشه جدًّا أن الجندي كان يلوّح له بذراع جريحة ويهتف مع الجنود. الله أكبر. الله أكبر.

لحظتها تمنى لو يهبط من على الأكتاف ويأخذه في صدره ويحتضنه، إلا أن هذا قد يثير التساؤلات.. وقد ينكشف السر على نحو ما.. هذا الجندي لا بد من تصرف ما معه، كيف.. وأنا لا أعرف حتى أسمه؟

وسرعان ما تبخرت هذه المشاعر المتناقصة وتبددت مع اندفاع المظاهرة. والجندي نفسه تراجع وضاع في المظاهرة. إلا أنه بعد قليل وجد نفسه وهو محمول على الأعناق، ينظر في كل الإتجاهات باحثًا عنه..

لكنه لم يجد له أثرًا. فاستراح لذلك، لكنها راحة مشوبة بالقلق.. أن تتكشف الحقيقة على نحو ما في آية لحظة "آه.. من يأتيني بهذا الجندي؟ .. لا بد سأحصل عليه بطريقتي".

وتراءى له الجندي قائلا في مسكنه وضراعة: أرجوك. اتركني في حالي. وسيبقى السّر في بئر. وحتى لو قلت ما حدث فلن يصدقني أحد، بل سيكون مصيري مستشفى المجانين. لا تقلق.. والمهم أننا انتصرنا.. أن الوطن انتصر.

حل عليه بعض الهدوء.. بينما كان ماضيا في خلع ملابسه قطعة قطعة، متربصًا بالبرغوث، ورأى المرآة قريبة منه، فذهب إليها ووقف أمامها. ولاحظ أن "..." ليس متسقا في هذه اللحظة مع قامته الشاهقة،فأسرع يغلق باب الحجرة بالترباس، ثم استند بظهره على الباب، وقد شغلته حكاية عدم الإتساق هذه، لقد وانته فكرة سببت له قدرًا كبيرًا من الإنزعاج.. فحتى لو كان اتساق في أعضاء الجسم، فليس هناك اتساق بين كل هذا الجسم الضخم وهذا النصر العظيم الحادث.. و..

انتفض فجأة على دقات خفيفة بباب الحجرة صاح بغضب وعصبية: ماذا تريدون؟

لا شيء يا سيدي. فقد لاحظنا أن الحجرة مضاءة لمدة طويلة بينما أنتم في حاجة إلى النوم.

بتر الحوار: أعرف كل شيء "وخفف من عصبيته" لا تقلقوا.. كنت أقرأ في بعض الأوراق.

والآن سأعود للنوم.

كان قد غير كل ملابسه الداخلية. وعاد إلى سريره واسترخى. ثم مد يده وأطفأ النور. هذه الهواجس يجب أن تتوقف، وليسبح كل شيء في الظلام.. كل شيء: الحجرة والجمجمة، والخيال، أن تتلاشى بالنوم لبعض الوقت.. ينسحب إحساسه عن الواقع.. الموجود. ويصبح في مكمن. في قوقعة – مهما علت بها الأمواج وهبطت، إلا أن ما بداخلها في مأمن. حتى يستعيد قواه، ثم يخرج الجان أو العملاق من القمقم.

كان قد وصل إلى حالة قصوى من الإنهاك الجسدي والنفسي، وفكر كشجعا نفسه: ها قد غيرت كا ملابسي الداخلية وتحررت تماما من البرغوث للاستسلام للنوم. أستعيد أصوات الهتافات، وصوت الأمواج البشرية الزاحفة المشرئبة نجوى وأنام عليها..

واستلقى بكل جسمه فاردًا كل ذراعيه باسترخاء، وأغمض عينيه، مهيئا نفسه ليدلف إلى جوف القوقعة، إلا أنه وجد نفسه ينتقض بحركة عصبية، وأصابعه، رغمًا عنه – تهرش.. وكان الهرش هذه المرة.. في الفخذ..

آه.. عاود البرغوث اللعين بعد أن أختار لنفسه مكمنا آخر. وكتم صيحة كادت

تكون باكية: لا.. ليس هذا بالأمر الطبيعي.. كيف عاد البرغوث، رغم أنه غير ملابسه؟ أم أنها مجموعة براغيث نقلها إليّ هذا الجلف خضر؟ وباللاوعي طار به الخيال إلى تلك الأيام التي كان مصاحبًا فيها خضرا باستمرار..

وقفز أمامه وجه خضر.. ضاحكًا.. لكنه لم يكن يضحك عليه- بل كان يضحك له مداعبًا: أهكذا..؟؟ من برغوث يحدث لك كل هذا؟ ياما كانت لك حكايات في هذا الباب.. وياما كانت لك عمايل لم تكن تعملها إلا من أجل أن تضحك وتضحكنا.. وأما الضحية فأمرها لله.. هل نسيت يوم أن كنا نستحم في البحر وتسللت أنت خارجا، وأخفيت ملابس أحد الأولاد المستحمين ثم عدت دون أن يشعر بك أحد؟ ويالها من ضحكات ضحكناها حين خرجنا من الماء ورحنا نتفرج على الولد العريان الذي لا يجد ملابسه، ثم بعد قليل ذهبت أنت وأحضرتها له متمما لعبة الضحك والإضحاك.. وكنت تحب أن تجمعنا حولك في الليل وتحكي لنا عن مغامراتك مع البنات والنساء. وكنا نتشكك في سرنا فيما تقول، إلى أن رأيناك تستولي ببراعتك على عقل أجمل إمرأة في البلد وجعلتها تتطلق من زوجها.. حامد النجولي.. الذي، على أثر المهانة -ترك البلد واختفى ولم يره أحد بعدها- من قال لك إني اختفيت؟

وإنتابته رجفة هائلة، حتى أنه انكمش في نفسه، وأحس بأنفاسه تنسحب منه، فقد رأى وجه حامد النجولي "ينقض عليه ضاغطا على أسنانه، في غل دفين "أتحسب أنك فلت مني؟ لا.. لقد جاء الوقت.. وأنه يمهل ولا يهمل.. لسوف أدمرك كما دمرت حياتي.. يا من تغربت عن وطني بسبب غدرك ونذالتك و..".

وهز رأسه بعنف طاردًا الشبح عنه، لكنه رأى وجه خضر مازال يطل عليه.. ويبتسم بصوت كالفحيح: أيها اللئيم.. الآن أدركت أنك متآمر.. هي حملة تقودها عليّ.. أيها الحقير التافه.. أنت والبرغوث واحد.. لكني سأهدمكم جميعا. وراح يجاهد ليمسك بأنفاسه..

كان قد وصل إلى درجة قصوى من التفكك وإنعدام التوازن. ومضى يتسمع أنفاسه وهي تروح وتجيء.. لابد من قتل البرغوث.. لكن المهم أولا هو الإمساك به.. وقبل الإمساك به رصد حركته وضبطه.. و..

وتنبه فجأة إلى ما هو فيه -راح ينظر إلى الصورة من أعلى، فوجد بطل الأبطال الذي لايزال دويّ الهتاف باسمه يحدث طنينا وذبذبات في الجو، يطارد برغوثا، ولا يستطيع الإمساك به.. وأحس بالخجل الشديد.. هاهو مرة أخرى يبدأ خلع ملابسه، ويتعرى.. وهذه المرة لن يقف أمام المرآة ليرى عدم الإتساق العضوي.. هذا عدم إتساق تافه، وليذهب كل من يهمه هذا الأمر إلى الجحيم.. هناك عدم الإتساق العام، وهو الأبشع والأخطر.. المشكلة الآن كيف يتخلص نهائيًا من البرغوث؟

لا حل إلا أن أخلع كل ملابسي، وأستلقى عاريا.. العري الكامل هو الطريق الوحيد للنوم.

وفعلها..

تمدد بجسده العاري على السرير مطمئنًا إلى أن باب الحجرة مقفول بالترباس. وحيث إن الجولم يكن بردا ولاحرّا، فقد تسرب إليه مع الإرهاق، شعور ناعم عذب وجميل وفكر: لو أظل هكذا بكل هذه الراحة الكاملة الناعمة.. أجل.. لا أريد مهرجانات ولا هتافات، فكلها قائمة على كذبة كبيرة، ولسوف تظل هذه الكذبة تثقل عليّ حتى أموت.

ورأى نفسه وهو بين اليقظة والنوم، يقف في الشرفة ويخطب: أيها الناس.. انتباه.. آن لنا أن نعرف اللعبة أو الخدعة التي كثيرا ما يسير بها التاريخ... خدعة البطولة والأبطال المتألهين الذين يحركون بقدراتهم السحرية، ومواهبهم النادرة، مسار التاريخ. بينما هم في الحقيقة لصوص، سارقون لشجاعة وعظمة وتضحيات الأبطال الحقيقيين الصغار.. أبناء الشعب الغلابة.. الصامتين العظام.. نعم أيها الناس، اسمعوني جيدا.. لست أنا البطل في هذه المعركة.. البطل الحقيقي هو فتى آثر التراجع والإختفاء.. ودعوني أحكي لكم تفاصيل الـــ...

ولم يكمل فقد إنفجرت في وجهه عاصفة رعدية من الرفض والإستنكار.. وكانت الجوقة هي أول من أثار العاصفة، وفي الحال تبنتها الجماهير: لا.. لا.. ليس اليوم يوم التواضع وإنكار الذات، وإننا لنعرف سلفا أفكارك عن الشعب وحبك لأولاد البلد وأبناء الشعب الطيبين، ولكن أن يكون هذا الحب طريقا لكي تتخلى عن المسؤولية التي تنتظرك السنوات الطوال.. في تلك اللحظة وجد نفسه ينتفض بفعل قرصة من البرغوث إياه، رغم أنه كان عاريا بالكمال والتمام.. قفز جالسا وراح ينظر في غيظ مدققا في كل إتجاه. لكنه لم يلمح شيئا في الفراش، كما لاحظ أن إنتفاضته هذه المرة جاءت خفيفة، وأن الإحساس بالقرصة ضعيفا أضعف بكثير من المرات السابقة..

كان ثمة خدر شديد من فرط الإنهاك والتعب قد إحتل رأسه وكل أطرافه، وبدأ يستسلم مهيئا نفسه للدع البرغوث دون أن يهتز أو يقاوم.. ورأى بخياله المرهق زوجته تميل عليه وتستر جسده العاري ثم تهمس له مشجعة:

– أتعرف بماذا أصبحوا ينادوني؟ زوجة البطل.. زوجة الزعيم.. أليس ذلك يسعدك؟

– كيف لا يسعدني؟ على الأقل يخفف عني هموم عدم الإتساق.. لكن اتساقا آخر أهم وأخطر هو الذي يجب أن يشغلنا.. ولسوف أحدثك في هذا المعنى.. بعد أن..

كان الخدر الناعم الشامل قد احتواه، وطاب له الإستسلام التام. وشيئا فشيئا مع فرط التعب وتجلط الإحساس سقط في البئر، وراح يهوي إلى القاع ببطء سحريّ شديد.

وحين استيقظ صباح اليوم التالي كان قد نسى كل شيء، وراح بمساعدة الجوقة التي تشرف عليها زوجته، يرتدي أجمل ملابسه ويستعد بشغف لتلقي هتافات الجماهير..".

حدث حين ظهر "الرجـل"!!

محمد الحسن ولد مصطفى

شعرت بالوحدة وأنا أتأمل ما حولي، بعد أن ذهب الأبناء وأمهم لقضاء الليلة في "الدار الكبيرة".. خيل إليّ أنني أرى للمرة الأولى الأبعاد الحقيقية للمنزل المتمدد على أرباض الصحراء.. صحيح أنني أجلس في بعض الأحيان أمام فتحة عريضة في السور أرقبها حتى تغيب الشمس، إلا أن إحساسي لم يكن بهذا الشكل مطلقا، هلى لأن زوجتي وأطفالي كانوا يشاركونني تلك الجلسات؟ لا أعلم بالضبط.

لم تكن الغرف الأربع والفرندة الواسعة في غير تنسيق، والسور المتوسط العلو والفتحة التي تقسم جانبه الغربي شطرين لتحجب عني نسيم الرياح الساحلية حين تسوق أمامها مخلفات يوم طويل حار.. ورغم ما يداخلني من قلق خفيف نسبيا فقد وجدت في نفسي ميلا للتجول في الغرف كأني أكتشفها لأول مرة.. أضاءت أنوار البيت.. فتشت الدواليب واتكأت لدقائق على الأسرة الإسفنجية المتراصة على طول وعرض أرضية الصالون، ولما كان سمكها صغيرا فإنني لم أجد صعوبة في أن أتقلب منها على السجادة العريضة التي تفرش المساحة المتبقية، ثم أصعد إلى الأسرة من جديد..

وبعد فترة قلت لنفسي وأنا أنهض: ربما كانت زوجتي تقوم بنفس الشيء حين يغادر الأولاد البيت للمدرسة وأذهب أنا إلى العمل.. وأحسست بالأسف فلن يتاح لي كثيرا ممارسة هذه اللعبة الشيطانية.

اقترب حلول الظلام.. البرودة تلف المكان.. خرجت إلى الفتحة كأنني ألتقط آخر خيوط الرؤية.. كان أكثر ما يمتعني أصداء أصوات بعيدة كثغاء شياه.. ونباح كلاب وأصوات أخرى مبهمة كثيرا ما أخفت بها الأطفال حتى قالت لي زوجتي مرة متصنعة الحزم:"دع عنك هؤلاء المساكين فما أكثر ما عذبتهم، كنت مثلهم تخوف بشريحة من شدق الجمل، ولما كان ذلك عين ما حصل فقد تساءلت أنها: ما الذي جعل هذه القصة تنتشر في الناس حتى وصلت إلى مسامع زوجتي..

لم يبق من الشمس إلا قطعة صغيرة لم تسقط في البحر بعد.. بدأت جموع المتنزهين على رؤوس الكثبان تتناقص، وكان من السهل أن ترى الناس زرافات ووحدانا ما بين ماشي على السفح ونازل من على كثيب، ولن يصعب على المرء ملاحظة ذلك الإهتمام الغريب بالوقت.. وإن حاول الجميع ألا يظهر على أي منهم أثر لذلك.

نزل آخر منتزهين وهما فتة رشيقة ورجل ضخم الجسم واتجها إلى سيارة رابضة تحت سفح أقرب كثيب منا..حين وصلا بدا شخص واحد منبطح على قمة أعلى كثيب كأنه لا يشعر بهبوط الظلام. ولم يكن أحد بحاجة إلى أن يقول إنه نفس الشخص الذي يقضي سواد كل ليلة على نفس القمة.. إن هذا كاف وحده لأن يشهد له الجميع بالشجاعة من مبروك بائع اللحم لحمادي صاحب المتجر والبقالة، وحسنة بائعة الطعام، وأمين الموظف في ديوان المكتبات، وحسين الحجاب وغيرهم.. وهي شهادة اختلطت بكثير من التخمينات والتساؤلات والخوف في معظم الأحيان.. ظل إحساس عميق بالرهبة من هذه الصحراء بمجرد حلول الظلام يساور السكان المطلين عليها.. لم ير أحد في العهد القريب ما يبرر هذا الخوف، ومع ذلك فهو مترسخ حتى إن مبروك قال ذات مرة مدافعا عن نفسه: ليست صحرائي التي أعرفها، كيف أخشى الصحراء وأنا إبنها، ولقد صدق الحسين حين قال إنها ملتقى السماء والأرض..

وتذكرت ما كان يقوله معلم الصبيان حين نحكي له "بطولاتنا"في نبش ركامات الأعشاب والأشجار المتهالكة:"إن كل تلك الكثبان مقابر الأمم الأولى فاجتنبوها" وكنا نصدق هذا الكلام وإن لم نطبقه في يوم من الأيام، ولكن واحدا منا لم يجرؤ على الإقتراب من مقبرة صغيرة في الناحية الجنوبية. أنتبهت فجأة إلى إنني أصبحت بمفردي.. ولا يبدو غير الرجل والظلام يلف كل شيء.. والغريب أنني لم أشعر بالخوف هذه المرة.. بل لم أعد أشعر إطلاقا بالوحدة.. شيء ما يشدني للبقاء وعدم إغلاق الفتحة، وقلت أعد أشعر إطلاقا بالوحدة.. شيء ما يشدني للبقاء وعدم إغلاق الفتحة، وقلت لنفسي: فرصة لن تتكرر لحل هذا اللغز..

داعبني الحماس ورويدا رويدا أصبحت أتقد ولا أخفي أنني منذ بعض الوقت -وإن لم يكن طويلا- تراودني رغبة دفينة في أن أعرف كان صحيحا أن هذا الرجل تزوج جنية فهو يأتي إليها كل مساء ويبقى قابعا عندها حتى أول خيوط الصباح. أو انه رجل من الصالحين يأتي نت وراء البحر فيدعو الله على هذا الكثيب أن يرزق كل عقيم ولدا..

ذات مرة تجمع الناس من كل الأرجاء وأخذ كل واحد موقعه من أول كثيب حتى عشرة كثبان يترصدون الشمس حتى إذا ما تأكدوا من غروبها أمعنوا النظر في القمم والسفوح.. لم يظهر الرجل والظلام يزحف والرجال يتحسسون ما معهم من سلاح. الظلام يشتد. لم يعد أي منهم يرى صاحبه إلا كخيط شعرة في قنينة سوداء.. نظر الرجال إلى كل ناحية للمرة الأخيرة ثم هرولوا راجعين فقد أوشكت الشعرة أن تختفي ويطبق الظلام ولا أحد يظهر.. وحين نزلوا إلى آخر سفح كان الرجل منبطحا في نفس مكانه كل يوم ولم يتبينوا من هيأته غير ذلك.. ولم يجرؤ أحد على العودة.

ظل الرجل حديث الناس وتنوعت الحكايات حتى إن امرأة قالت إنها رأته في النوم وأن نصفه الأعلى مقدم إنسان ونصفه الآخر مؤخر طائر.. ولم يصدق أحد هذا الكلام أو يكذبه، ولكنه كان كافيا ليحدث وقعه في نفوس الأطفال وعدد غير قليل من الكبار.

وبمرور الوقت سئم الناس أخبار الرجل وأصبح الحديث عنه مملا وكاد يقتصر على حواديت الأطفال، أما أنا فلم يكن يشدني شأنه جديا، وإن أخفت به الأولاد أحيانا.. وكنت أراه في المرات التي نتأخر فيها في أغلاق الفتحة،

وما إن تراه زوجتي والأولاد حتى يهبوا داخلين وهم يرجونني أن أغلق الفتحة، فلقد سئموا الجلوس في البرد.. أما الليلة فتحدوني رغبة عارمة لاستكناه حقيقته والوقوف على شكله ولم تعقني الهواجس عما صممت عليه.. أخذت صحيفة حديد طويلة صدئة ذات مقبض قوي أملس وتنتهي بنصل يظهر أنه كان حادا -جدا ثم ضعفت صرامته مع الزمن، ولو أنه، لا يزال قويا بالشكل الذي يجعله يفلق رأس أي شخص مريب..

وقفت أمام الفتحة وأرجعت نظرة على البيت كله.. ثم أدرت النظر الى ما أمامي.. قطعت الخطوة الأولى.. تحسست الصحيفة.. تلفت حولي وسط بحر من الظلام المطبق.. انا الليلة كيوم ولدتني أمي.. شعرت باعصابي تنطلق أكثر.. حدقت في كل اتجاه.. أصوات مبحوحة بعيدة تحاصرني.. لم أهتم بها فهي بالتأكيد صدى الزمن السرمدي.. قلت لنفسي لاوقت للتأمل والأخطار محدقة. الرجل لا يزال بعيدا وحتى الآن لا يبدو أي شيء منه ولكنه يقينا على هذا الخط.. أخذت أسرع الخطوات، وخيل إليّ أن سيوفا مشرعة في وجهي.. ضحكات بعيدة تتناهى إليّ، صوت كالذي يصدر من النار حين تلتحم بشيء طري.. بسملت.. استعذت بالشيطان.. أعصابي تطقطقت.. فكرت في العودة لا.. لا يمكن أن أدير ظهري للرجل فلابد أنه "الزحف" متحاشيا إثارة الحصى اللدن، أقترب من قمة الكثيب فأكتم أنفاسي مع كل خطوة إلى أعلى.. الرجل فوق رأسي لا يفصلني عنه إلا عدة أمتار.. إنني أمسك سر مدينة بأكملها فيكفي هذا ويجب أن أعود.. إنني ربما لن أرجع ولكنني مع ذلك أتراجع..

السواد المعتم يبدو رغم الظلام الشديد... اللحظة الحاسمة تقترب.. أخيرا أهجم.. أهجم.. أضرب.. أضرب.. وسقطت أرضا.. وأنا أرتجف.. وأحسست بشلل كلي... وبدأت من جديد أتماسك.. وأضرب.. أضرب.. وحين أفيق لم أر غير كومة من الملابس فجريت كالأطفال..



قصة في فندق رخيص

بثينة الناصري

السلم، في النهار، يشبه أيّ سلم آخر: مثلوم الدرجات، مقشر الجدران، لكنه في الليل يطفح بالرطوبة والعفونة اللاذعة والخوف.

امتدت إلى برودة الحائط يد راعشة. كان يرتدي سترة فضفاضة وبنطلونا واسعا متهدلا. تأرجحت إحدى القدمين في الهواء مترددة ثم هوت على الدرجة الأولى. اتكأ الرجل على الحائط فيما قدمه الأخرى، لكنها لم تلمس الأرض.

وإذ ندت عنه صرخة المفاجأة وإحساس داهم بالخطر، انزلقت رجله إلى هوة.. وقبل أن تجد القاع لطت حافة السلم ركبته، ودوى في رأسه انفجار.. مسح يائسا الأرض حوله.. انكسرت؟

دلته الرائحة وبركة السائل الذي راح يسيح على الدرجات فتعثرت يده بكسرة زجاج. كان القعر سالما لا يزال، يحوي بقية العرق. ضمه إليه ونظر إلى السلم. احتار في أن يصعد مجازفا بالجمرة الباقية أو يحتسيها توًا. تلفت حوله زائغ العينين.. هل يتركونه حتى يشربها؟

عبّ العرق تتاثرت الزجاجة وهي ترتطم بالجدار. لمّ سترته حول جسده، فانكمش قلبه للحنان الذي أحس به نحو نفسه، وفي غمرة الدفء لم يعد وحيدا. نظر إلى فوق ما عاد السلم مضنيا.. صارت غرفته أقرب.. وبدا له أنه يستطيع النجاة على أية حال.

حين يقترب من باب الغرفة يلقي بثقله عليه فينفتح.. يندفع إلى الداخل.. يقف برهة يبحث بسرعة عن مخبأ.. تحت السرير كما اعتاد أن يفعل.. يقرفص هناك.. يسوّي أطراف الغطاء.. ويبلع لهاثه. صار في فضاء معتم.. ينزوي في ركن من السرير كاتما أنفاسه، منصتا لوقع أقدام تصعد السلم.. تتبعه.. تدخل الغرفة.. تقف عند السرير.. يكتم أنفاسه، وتنشق الظلمة فجأة عن وجه أمه. كان وجها غاضبا قبيحا في غضبه.. تمد يدها عليه.. يزحف بعيدا.. لكنها تمشي إليه على أربع. تنقض حتى يختفي وجهه الصغير تحتها، ويحس بأسنانها تنغرز في كتفه. يكزّ على شفته لئلا يصرخ.. تغوص أسنانها في كتفه.. وشيئا فشيئا يتخدر لحمه كما يحدث دائما. ويعرف عندئذ أنه يستطيع أن يتحمل الألم إلى ما لا نهاية.

وقفت المرأة إلى جانب سريره. أحس بوجودها فجأة. رأته يحرك يده برخاوة. أراد أن يقول شيئا لكن لسانه كان حجارة ثقيلة.

رآها تجلس دون أن تعبأ به على كرسي قريب وتمد ساقيها إلى حافة سريره. مطّت يدها إلى المرأة المدورة التي يرى فيها وجهه أحيانا.. وبدأت تصلح زينتها. لعقت أصبعا وسوّت حاجبيها.. كانت تثرثر بأخبار زبائنها، نزلاء الفندق المستديمين الآخرين.. عرفهم جميعا من خلالها.. جاسم يضاجع مرتين في الزيارة الواحدة.. أبو علي مسافر إلى البصرة.. غرفة رقم2 بها زبون جديد طالب من الأرياف. كان ينظر إلى فمها يتحرك.. يفتح.. ويعوج.. أشار إليها بضعف أن تسكت وتتركه في حاله. أدار ظهره وكور نفسه في الفراش لاصقا ركبتيه بصدره. قامت إليه المرأة دثّرته بالغطاء، وربتت على مؤخرته وخرجت.

مؤخرته مدماة. حاول أن يخفي ذلك عن أمه لكنها صرخت على حين غرة ومزقت عنه الدشداشة واختلط عويلهما.

كانوا أربعة أولاد كبار يلعبون معه.. ثم فجأة انقلبت سحناتهم واتحدوا ضده. كان قد فعل شيئا ما. شتموه ودفعوه دفعا إلى زاوية في البستان حيث يلعبون. رآهم يتقدمون نحوه صفا واحدا انحصر في الحائط الطيني وتلفت حوله.. لم يكن ثمة من مهرب سوى أن ينفذ من بينهم بسرعة.. وكأنهم أحسوا بما نوى فوقفوا متماسكين حتى حجبوا عنه نور الشمس. وبدأ كل منهم يقترح نوع العذاب. ولكن أكبرهم، والذي ما فتىء طوال الوقت يحرك يده داخل بنطلونه، ضحك مهتاجا، ولفظ الكلمة.. وسرعان ما تحول الذي كان يعرفهم إلى وحوش.. انتزعوه من الزاوية.. طرحوه أرضا وصلبوه تحت أفخاذهم المتوترة. صرخ فكّم أحدهم فمه حتى اختنق.. دفع اللحاف عن وجهه.. حاول أن ينهض لكنه سقط منهكا.

متى تركته المرأة؟ نظر إلى الباب بقلق.. ولماذا خرجت اليوم متعجلة على غير عادتها؟ ربما لم تأت حقيقة؟ قد يكون حلما آخر.. لكنها اعتادت أن تأتي كل أسبوع في اليوم نفسه (أي يوم هذا؟ لا يمكن أن يكون الخميس لأن الحمام كان مغلقا) واعتادت أن تجعل منه محطة استراحة ريثما تعدل زينتها قبل أن تنتقل من زبون إلى آخر.

هل تدبر أمرا ما؟ هل يمكن أن تكون واحدة منهم؟ حين استوعب عقله هذه الفكرة، فتح عينيه بقوة وشعر أن عليه أن يبقيهما مفتوحتين مهما كلف الأمر.. كما أن عليه أن يصحو وينهض. هناك أمر يبيت ضده في هذا الفندق. أحس بذلك منذ وطئت قدماه عتبته.. ويجب أن يفعل شيئا قبل فوات الأوان. لم يكن وهما إذن. طالما تصنت في الليالي السابقة إلى وقع أقدام خفية تروح وتجيء خارج غرفته. ربما تتجه نحو بابه الليلة؟

تراخى جفناه قليلا فشدّهما بيديه معتصرا صدغيه النابضين بهاجس حارق. لهذا أرسلوا المرأة في غير موعدها لتتأكد من أنه شارب ولا حول له.. كم مضى على خروجها يا ترى؟ ربما أوصلت النبأ الآن.. ولم يبق غير لحظات.. ولكن هل جاءت حقيقة؟

عذبته شهوة في أن يستسلم لمصيره الذي يتربص به منذ أمد بعيد.. يغطي رأسه باللحاف ويهدأ وينتظر.. تسارعت دقات

قلبه.. لكن.. لا بد من حلّ عاجل لورطته لئلا يفاجأ وحيدا أعزل.. أول شيء أن يغادر الفراش.. أن يصحو.. يصحو.. مد يده إلى دورق الماء الموضوع إلى جانب السرير ودلق الماء على رأسه.

ساحت البرودة داخل أذنيه وعلى صدره، وانسلت قطرات تجري على طول ظهره. كان يرقب بقبقات المطر في حوش الدار.. يحاول أن يحبسها بأصبع حذرة.. يحس بفرح يمطر داخل جلده.. ينط واقفا ويدور حول نفسه رافعا رأسه وذراعيه إلى المطر. تنتفخ الدشداشة بالهواء وهو يدور ويدور.. يرفرف بذراعيه كجناحين ويطير ويطير حتى ينقع المطر شعره وتلتصق ملابسه بجسمه الصغير مثل عصفور أغرق ريشه المطر..

وينتفض من لسعة برودة مفاجئة فيركض إلى الغرفة، يلبد قرب "البريمي" يحتضن جسده المرتعش بذراعيه الناحلتين ورائحة شاي العصر تملؤه بالدفء.

من الزاوية البعيدة التي قرفص فيها كان يرى ضوء الممر يترامى على عتبة باب غرفته خافتا تقطعه بين حين وحين ظلال تتحرك.. تبطيء.. تقف.. تقترب.. تجتمع الظلال.. وتتفرق.. ثم تقترب حتى تحجب ضوء الممر.. إنهم عند الباب.

لقد جاءت اللحظة التي راودته في كل أحلامه.. في كل مرة كان الحلم ينتهي قبل أن يدفعوا الباب أما الآن؟ فلن تحميه يقظته من رعب الوجوه المنتظرة عند الباب.

استجمع قوته ودون أن يصدر أي صوت بدأ يحبوا على أربع حتى وصل إلى السرير، وخبطت يداه جيب سترته. أخرج مفكرته وقلمه. اقتطع بضع وريقات وخربش على كل منها كلمة حاول رغم الظلمة وارتعاش يده أن تكون واضحة قدر الإمكان. زحف حتى النافذة. فتحها بما يسمح ليده أن تلفت الأوراق ثم أغلقها بسرعة وانسل عائدا إلى زاوية الغرفة.

تحركت أكرة الباب.. لا بد أن الأوراق قد سقطت إلى الأرض الآن.. تتخلل الباب تحت أكتافهم.. استطاع أن يرى خطأ من ضوء الممر على طول حافة الباب. ولكن هل من فرصة في أن تقع الأوراق بيد أحد ما؟ كم بقى من الليل؟

خارج النافذة تهاوت أوراق صغيرة لعب الهواء بها.. بعضها علق في شجرة كالبتوس.. وبعضها هبط على الرصيف لحظة مرور الخفير الليلي الذي التقط الأوراق الساقطة، ونظر فيها وقلبها.. ثم استند بظهره إلى جدار.. وأرخى البندقية إلى جانبه.. وتفحص الأوراق مرة أخرى.. الكلمة نفسها على ما يبدو.. ابتدأ يتهجى..أ.ن.ق.ذ.و..و..وني. وكرر "وني" وتنهد وهو يكلم نفسه (كان يجب أن أتعلم القراءة) ثم كوّر الأوراق ورماها إلى جانب الحائط، وامتشق بندقيته وواصل طريقه.

الشمعة.. القبر.. والقلم

عفوفو خليل

إهداء: إلى الوالد في ذكرى رحيله الثانية.

قبرنا.. في بشاعة صامدة.. أصداؤه مبهمة.. ومنعشة.... أبوابه لا تستأذن... الأبواب مرهفة الحس.. .. ذهاب، إياب...// جيط، جيط// فقدت جرأتها في إبعاد الرموش المكتوية بغيبة الأصداء... البريق الذي لمحناه ذات طيف.. سيارة حزينة.. ترى الكلفة أدهى من العمر المتاقطر من صفحات هذا الجسد المتعب...

أيها المتواطئون.. المساهمون في الإكتظاظ أمام الشمعة المحترقة بعمق هذه السيارة الحزينة... صرت أخشى أن أتسكع في الجراح.. أن أغرق في غلاوة الإنتصار.. فلا أعتني بفضاءات الأحصان.. فلا ترحمني قصيدة تعلق على ستائره قبره.. لا يتملكني دمع ولا جنون... لكأنك تواسيني لما تقول:

– صنف ما يجول في خواطرك عني في هذه الفضاءات...

صرت أتمنى أن أنسى أنني كنت أجتاز الدهاليز... أختار كشف الأوساط الملتهبة..أجتمع وكل أصناف التنديد.. أحج إلى مواطن الإغلاق.. أرفض أسباب النزول.. حتى أقرر أية غيرة أرتكب.. يلتئم الإستئناف.. والسيارة الحزينة– عبثًا– تحاول نسف أختام الوهم الوحشي.. أتحسس محاولاتي الأخيرة لإقتناء الخصوم.. لإمتحان أسس الأشياء المتفشية، ... الشمعة تتقيأ الغام الغيرة التي تفشت كيما الفطر... وأنا في الضفة الأخرى أصنع الإنزواء في إحدى ضواحي الرخص.. أعرضت عن النبض، وهذه الشمعة لا زالت تتقيأ آخر النظرات في طريقها إلى بناية الإستشفاء.

أيها الرجل الواقف على المدى.. كونا متسامحا مع كل الزخات الآتية مع ظلال السفر.. وأنت في هذا السفر... مسافر إلى ربك... أشعارك المبحوحة الحظ.. الآتية من أبراج اليأس.. الإستنفار... غربالك الذي كنا نظنه يغطي كبد السماء قد أكله الشرخ.. وأعماق الشمس تجعل العين راكعة.. مأخوذة بهذه الرؤى الثقيلة... الرابضة بالأكواب الممدودة أمام الإندهاش ورمًا يحج إليه المغتالون برحيق الغفلة...

مخرج:

كان في حكم الأزل، قال لي=(سنلتقي في حضرة الله بعد عمر)، وكانت جراحات الشمعة لم تندمل.. لأنه لم يلثمني ليلتها... والقلم إنزاحت منه آخر حروف الأمل.

حـوريـات الجنـة

مصطفى فاسي

الشارع الطويل الواسع مكتظ بالمتظاهرين حد الأختناق، جميعهم يهرولون في ألبستهم البيضاء، تغطي وجوه معظمهم لحاهم السوداء الطويلة. الله أكبر.. لا ميثاق، لا دستور قال الله.. قال الرسول.. من أجل دولة إسلامية.. بعض المتظاهرين يحملون اللافتات، وبعضهم يحملون مصاحف القرآن عاليا، وجوههم مغبرة، والعرق يتصبب من الجميع تحت أشعة شمس صيفية محرقة.. العمارات العالية الممتدة على جانبي الشارع تطل من نوافذ بيوتها عيون كثيرة للرجال والنساء والأطفال.. البعض يشير، والبعض يزغرد، والبعض يتفرج فقط..

كان يمشي وسط الشارع، يدفعه المتظاهرون يمينا، وشمالا، كان بعض الثقل قد بدا يسيطر على ذهنه، الشمس حارة، والمسيرة بدأت منذ ساعة فقط، ولكن التجمع في نقطة الإنطلاق بدأ منذ السادسة صباحا، أي منذ ست ساعات، فالساعة الآن الثانية عشرة، والشمس في قلب السماء امتزجت بالمخدر الذي كان تناوله قبل ساعة قصد مقاومة التعب والإرهاق وبعث جو من الحيوية والنفس، لا بد من الإستعداد للأمر أحسن استعداد.. الله أكبر.. لا ميثاق، لا دستور.. قال الله، قال الرسول.. من أجل دولة إسلامية.. الأصوات الفردية تتجمع وسط الشارع الكبير لتؤلف صوتا ضخما ينتشر بقوة في أنحاء المدينة، ويعود ليسري في أجسام المتظاهرين موحيا بنوع من التخدير لا مثيل له..

الواحدة زوالا.. الصخب يزداد.. والشمس تزداد أشعتها انصبابا على الرؤوس، والمخدر يفعل فعله بشكل أجمل.. تبدأ الأشياء في التراقص أمام عينيه.. يبدو كل شيء جميلا وساحرًا للغاية.. الأشجار خضراء مزهرة ورائعة، ثم كم هي طويلة، جذورها في الأرض، ولكن فروعها ممتدة إلى أقصى أعالي السماء.. ما أجملها.. هي ترقص رقصات جميلة منتظمة.. والعمارات.. العمارات أيضا تهتز.. هل.. هل هو زلزالا؟ لا أبدا ليس هذا الزلزالا بل هي رقصات رائعة.. والناس.. الناس في الشرفات، ما أجملهم.. هم رائعون فعلا.. لم يرهم يوما أبدا بهذا الشكل.. هم مرحون.. مرحون ومبتسمون.. يغنون.. ويطير بعضهم أحيانا في الهواء، هكذا ببساطة دون أن يسقط أو يحدث له أي مكروه.. وليس هذا فقط، فلربما طارت إحدى العمارات أيضا، أو بعض الشجيرات.. كل شيء يبدو عاديا مختلطا، ولكن جميلا أيضا، جميلا جدا.. والسائرون حوله.. يشعر بهم مثل مجموعة من الأطفال الصغار أو أسراب من العصافير المغردة، أو الملائكة.. هم لا يمشون.. ولكن يقفزون في خفة عجيبة، أو ربما يطيرون في مرح رائع وجميل.. ما أروع هذا كله.. ما أجمله..

وهو بدوره كان لا يمشي على رجليه، أو ربما يمشي، ولكن بخفة لا مثيل لها، لا يلبث أن يطير في بساطة، يطير هكذا في الهواء ويحوم فوق

الجميع، يشعر بنفسه خفيفا.. خفيفا جدا مثل ريشة أو مثل قطعة صغيرة من القطن، أو طائر من الطيور الرائعة.. يرتفع.. ثم يرتفع.. يحلق فوق الناس، وفوق العمارات.. ينظر تحته.. ما أجمله منظرا..

المسيرة دائما تتجه نحو هدفها.. الجمع الكبير يمشي نحو اتجاه واحد.. الله أكبر.. لا ميثاق لا دستور.. قال الله، قال الرسول.. من أجل دولة إسلامية.. عندما كان ذهنه يحوم بهذا الشكل كان هو يمشي متثاقلا.. تباطأت خطواته كثيرا، وقد دفعه جمهور المتظاهرين نحو يمين هذا الصخب الكبير.. بدأت خطواته تتعثر وتتثاقل أكثر.. صار يمشي على الرصيف.. يحرك شفتيه ظانا أنه يصيح مع الصائحين بأعلى صوته، إلا أن يصطدم بشجرة على الرصيف ويسقط على الأرض.. لم تكن صدمة الشجرة هي التي أسقطته، فالصدمة لم تكن قوية، خاصة وأنه كان يمشي بتثاقل كبير، ولكنه كان قد وصل إلى أقصى ما يمكنه بذله من جهد، وأصبح غير قادر على المزيد، تكوم أمام جذع الشجرة، والعرق يتصبب من جبينه، وانهار تماما.. أغمض عينيه واختلطت الأشياء في ذهنه، ولم يعد يعي شيئا.. واصل الجمع الكبير مسيرته.. لم يهتم به أحد، أو حتى ينتبه إليه سار الجميع في طريقهم، مالئين الشارع الطويل العريض يرافقهم الصخب وظل هو في مكانه ذاك دقائق قبل أن تنتبه إليه شابة كانت تطل من محل حلاقة للنساء، وكان بابه يتجه تماما إلى المكان الذي تكوم فيه متكأ على جذع الشجرة..

كان الشارع قد أصبح خاليا من المارة تقريبا فصار هادئا على الرغم من أصوات الهتافات القادمة من بعيد، وعادت الفتاة لتختفي لحظة في المحل، ثم خرجت مع ثلاث فتيات أخريات جعلن يرششن وجه الفتى الملتحي بقطرات من الماء البارد عله يفيق، ولكنهن لم يستطعن إفاقته.. كان كما يبدو صغير السن فلحيته السوداء الخفيفة التي كانت تغطي بعض وجهه لم تكن تخفي سنه الحقيقية، وكان من حسن الحظ خفيف الجسم، فلم يجدن صعوبة كبيرة في حمله إلى داخل المحل ووضعه على كرسي عريض من كراسي الحلاقة، وجعلن يرششنه بماء الكولونيا.. ثم وقفن قربه ينتظرن عله يفتح عينيه أو يبدي حركة ما، كن يتأملنه بكثير من الاهتمام، لم تستطع إحداهن وهي كبراهن وصاحبة المحل أن تخفي إعجابها بجماله فكرت في ذلك، ثم صرحت للأخريات أنه جميل فعلا لولا هذه اللحية التي غطت وجهه بشكل فوضوي.. لماذا لا نحلقها له قبل أن يفيق.. وماذا باستطاعته أن يفعل أنذاك.. ربما سيشكرنا على فعلنا..

وبسرعة جئن بآلة الحلاقة، وبعد دقائق قليلة كان الفتى في صورة أخرى مختلفة تماما، وبعدما وضعن ماء الكولونيا في وجهه الحليق وبدأن يمشطن شعر رأسه الجميل فتح عينيه.. ابتعدن عنه قليلا وهن ينظرن إليه.. كان وقد فتح عينيه مندهشا يبدو جميلا أكثر من ذي قبل.. نظر يمينا وشمالا.. ثم قام وجعل يتفحص المكان، الأنوار تنبعث من كل جهة، مصابيح ملونة مختلفة، ورود منتشرة في جميع أنحاء المحل الجميل، رائحة طيبة تنبعث في المكان، وزجاج ملون، وكل شيء رائع ومزخرف.. ثم.. من هؤلاء؟ أربع فتيات جميلات، لم أر من قبل مثلهن.. إنهن بدون شك حوريات الجنة. هي.. نعم هي.. هي الجنة.. الله أكبر.. أنا في الجنة.. شكرا يا إلهي.. أنا في الجنة..

ما يشبه البلل

نجاة زعيتر

تتكاثر الفراغات على مقربة مني، تحاول إختراقي ! تتملقني، أشعر بها ذاتا مسيجة صمتا وخضوعا، تغافلني وتتخذ أشكالا مختلفة، كثيرة، بعضها يشبهني، بعضها يشبهك، بعضها الآخر يشبه أمي. والكثير منها يشبه وجوها لم أستطع تحديد ملامحها !

لماذا أشعر الليلة أنني قابلة للإختراق، حتى أن هذه الفراغات الهشة بإمكانها الإستيلاء؟ ! هي تصر على حصاري، ترفعني إلى أعلى، تجعلني أطير معها إلى حيث لا أعلم ! ثم تعود تتسلل إلى داخلي، تقفز فيه تعبث بمبانيه، تهدم وتشيد، تتحد، تصير فراغا ضخما يحتويني !

ماذا حدث؟ لا شيء، فقط تمنيت منذ لحظات أن لا يقول شيئا، كلمة واحدة منه وتنهار الأبنية، تتداعى الجبال، وقد تنبت أشواك على صدري !

ماذا أيضا؟

لو تتخلى السماء عن قطعة من الأرض فتسحب عنها غطاؤها !

ترى كيف هي الأرض العارية من سماءها؟ !

ودون أن أخطط لأية جملة أو موضوع، قلت الكثير، تلفظت برقيق الكلام وحتى تافهه !

كيف أوقف هذياني؟

لم أعرف، ولم يطلب هو مني ذلك ! ولا قطعة الموسلين الخضراء أوحت لي بما أفعل ! إنتصب صمته وقحا كالموت، وأنا ألاحق جملا إستهلكتها فتهرب مني ضجرا، أحاول أن أختبيء، أنشغل بمسح غبار إحدى الطاولات، أعيد ترتيب كتبي، أتلهى بغسل جواربه، أمسك بها طويلا، أدعكها بالصابون، أعيد العملية مرات ومرات، أحاول أن أقيم معها حديثا مشتركا، صامتة هي وطيعة، تشبهني في بعض حالاتي، تستجيب للمسات أصابعي ! لكنها تملأني خوفا ! كأن إلتصاقها الدائم بقدميه ملأها ثقة وغرورا ! أرمي بها في الحوض وأعود إليه، متربصا بشفتي كمن ينتظر حكما ! ضيق، ضيق، أفتح النافذة، أتذكر أنه لا...

قطعة الموسلين الخضراء تترصدني، تتعقب صمتي، تطيرها خطواتي المرتبكة، تعود ترقبني من إحدى الزوايا، أتخيل نظراتها الخضراء تتربص بفتحة صدري، أين كانت مضغوطة بيد العجوز "حدة" التي توهم فيها بعضهم البركة، فصدقت وراحت تحكيها كثير من الأساطير عن ورع جدها واستجابة الله لدعواته وابتهالاته.

غضبت كثيرا عندما ذكرتها بمرضها المزمن وعجز بركتها !

لم أنم ربما هي عين الشر والحسد كما قالت العجوز !

"غريمتك بعيدة وقريبة، تمكنت من أحد أثوابك، مزقته ودفنته في أرض لم تطأها قدم، هو يحبك، وهي تحبه، تغلبك بالسحر والأولاد، تغلبيها بالحبل !

وماذا أيضا؟

الحبل يتدلى، رقيقا، شائكا، قطعة الموسلين الخضراء ظلت عالقة بالأرض، تطيرها نسائم الليل وأقدامي المسرعة.

لماذا لا يقول شيئا؟

لماذا يختبيء من الحبل؟

كان يعرف أن قلبي الضعيف لا يحتمل فرحة إعطاء الحياة لروح أخرى، لكنه أصر أن لا مكان للآخر في حياتنا العامرة.

لماذا يعاقبني ويترك الحبل؟

وهل حقا يغلب السحر الحب؟

رفعت رأسي أبحث عنه، وعندما حاولت الإمساك به، ابتعد، تراقص ثم إشتعل فتيل نار، خفت منه، هربت إلى الخلف، ثم إلى الأمام، ثم لا أدري، ربما تطايرت قطعا متفرقة !

إستقبلني وجهه عائما في ظلمة الصمت، لم أجرؤ على اختراقه، لكنني تعرفت عليه، ربما كان يشبه الحبل، شائكا، مشتعلا، ومشدودا هو الآخر إلى حيث لا أعلم !



يحب النوافذ المشرعة، لكنه الآن لا يحتج ! أعود إلى جواربه، أرمي بها في الحوض وأرجع لأغلق النافذة.

لماذا لا يقول شيئا؟

تذكرت أنني تمنيت منذ لحظات أن لا ينطبق أبدا، وأنه لو فعل قد تختل كل الموازين.

حاولت اللجوء مرة أخرى إلى حوض الماء، إنعكس وجهي صامتا في المرآة.

شيء غامض أمسك بي من ياقة ثوبي، جمع قبضته حول عنقي، حاولت التخلص، راح يهزني بعنف، رمى بي، دحرجني، صرت فتاتا متباعد الحدود، مد يده مرة أخرى محاولا إعادة بنائي من جديد ! كنت أتفرج عليه، شكل بناءا جميلا، طبعا ! ثم حرر عنقي، وإستمر يربت على كتفي واثقا أنه أنهى مهمة صعبة ! خفت أن يعود فيمسك مرة أخرى بعنقي، إبتعدت، كان يبتسم كأنه لم يكن منذ قليل قاس اليد، متحجر القلب، صامت الملامح ! فجأة تلاشى، جريت لألحق به، كنت واثقة أنني قادرة على القبض عليها.

عدت إلى البناء المهشم، كان لا يزال معلقا من أعلى عنقه إلى حيث لا أدري، أردت أن أرى هذه اليد المتحركة بثبات ماكر، الممسكة بطرف الحبل، لكنني تعثرت.

يقولون أن النهر كثيرا ما يعود ليشرب من نبعها يتعرى من أحجاره، ليواصل الرحلة قويا، قاسيا وممتدا.

أرفع رأسي، أرى الحبل يتأرجح، كأن أطراف أصابع تمسك به، أو هكذا خيل لي !

المتحرك عنيف، قوي، يحوم حولي بثقة، يغمرني، يجمع شعري في قبضته، ثابتة في مكاني أعي جيدا منتهاه، أترصد حركاته، أنتظرها وقد أسببها، ثم أعود أبررها وقد أقاومها أبك قدومها في غير أوانها !

لكن لماذا أشعر اليوم أنني لا أجرؤ على إقتحام هذا الصمت وحدي؟

أمشي ببطيء، أتعامل مع الأبواب بكثير من الحذر، أتفرج على الصور المتلفزة، وأتسلى بقراءة ما تقوله الشفاه.

تمتد يدي إلى قطعة الموسلين الخضراء تعبث بها، كثيرا ما كنت أواجه الصمت بتعمد إصدار أصوات وجلبة، لكنني اليوم لا أجرؤ، بدا لي خانقا مهيبا، كأنه جدار يهيىء صلبي عليه.

بالغت في إتقاءه، عاد الحبل يتدلى، رفعت رأسي مرة أخرى، رأيت يدا مشعرة تتلهى بتحريكه يمنة ويسرة، بينما جواربه في الحوض واثقة تضحك من ثباتي وصبري.

إبتسمت وأنا أتذكر هفواتك الصغيرة، إبتسامتك الماكرة، أرميها بقطعة الصابون، تتشكل حولها دوائر وفراغات، تولد كثيرة الأحجام مختلفة الأشكال، لكنها لا تخترقها، ليتها تتحد في شكل أضخم فتطيرها وتريحني من النظر إليها.

الحبل يتدلى، يتارجح، يتلوى، يتسلى بقذفي يمنة ويسرة، يطول ويقصر، أراه شفاف، يجري بداخله سائل بلون الدم، يضيق ويتسع، مشدودة إليه من عنقي وبعض أطرافي.

تصلني أصوات كثيرة وغريبة في آن واحد:

ما كان لها أن تعاند الحبل !

الإعتراف شرط من هلامية الجسد... لا تصدق الآخرين، الثورة متوهجة... أنصت إلى الجبال... ألم تحدثك أمك بذلك ذات يوم... إن سر الماء العذب في قمة الجبل أشياؤك كثيرة... ولكن الحزن فيك أكبر وهو مثل الجبال التي تعانق صفاء وزرقة السماء في هذا الفصل الحار.

شاع أن والدك الذي إختفى من القرية قد إلتحق بالجبل

– من أخبرك بذلك يا ولدي...؟

– جلول يا أمي... جلول

– ذلك "الحلوف" الخائن !..

أردفت بلهفة... متى يعود أبي من الجبل..؟ !

– قلت لك يا كبدي.. لا تصدق ما يقال عن أبيك وخاصة ما يشيعه ذلك الخائن. لا تصنت إلا إلى صوت الجبال مرات ومرات وهذه الكلمات تزرع ريحها في متاهات الجسد الموبوء بالوطن والثورة.

كنت أصغرهم... عيناك وميض من برق الإنعتاق المنتظر من كل نسوة القرية...

كانت مباركة خيرها في أطراف جنانها الصغيرة ووادها المرابط على جوانب البيوت النائمة على الصخور البيضاء.

وأدركت مع الأيام أن الخطوة الأولى يجب أن تبادر بها أنت من هنا، من هذا المسلك الوعر... وعندما تبدأ فقط لا يجب أن تنظر خلفك، حتى لا يرجعك صدى ذلك الخائن، الذي لبس لبسهم مثلما تردده أمك... لولا أمثال هؤلاء لما طال عمر هذا الإحتلال.

ولكن بمثلك لن تشرق شمسه إلا على زغاريد الوداع وإعلان فرحة العرس المنتظر منذ زمن.

فالأشجار أراها يا ولدي "فرحت" ورجالنا "إعلات" أصواتها مدوية والخير يرفرف على وجوهنا وأيديكم وقلوبكم الكبيرة في صدورنا...".

زين الدين بومرزوق

وسرت نحو الأعلى... نحو الفتوحات الكبيرة قاب قوسين أوفناؤك في ستر المستور والوارد وقتل الشاهد والمشهود في فترة البلاغ المبين...

الموت صرخ بالعراء جاءك حديث كالبلاغ: إن أمك العجوز -قتلها- الذي راودك يوما أن تلبس مثله وتدع حكاية الجبل ولكن قبل ذلك... أخبروك أنها هتكت ملامح وجهه حتى تشهد من بعدها على هتك الأصوات الواقفة على البقاء.

رددت لأصحابك... جلول هذا، نعجة جربة، الموس أولى بها...

وإكتفيت بما يصدره الصدر والقلب من كلمات كنت الشاهد ومن أجلها، ركبت جمع الجمع كي تنفرد بالفناء، يا ابن الشهيدين أنت أولى بالحديث عن الثورة من أولائك الذين سماهم "سي عمار... بالقوة المضادة للثورة...".

وأبوك يقول عنهم بتهكم عندما يسمع تحاورهم "كي طارت الطيور جات الهامة الدور..." يا خي زريعة... المسيرة إنطلقت ولا يجب أن تتراجع... الشرارة الأولى إنفجرت والدم ساح والعدو ما راح يسكت.. وبيان أول نوفمبر اتوزع... كنت تسمع إلى أبيك في آخر إجتماع له مع خلية الإتصال وهو يردد: يجب أن يعلو الحق... صوت الجزائر فوق صوت فرنسا، أول الشجرة يا أخواني كما يقال "النواة".

فعلا كنت تردد ذلك لكل من حاورك، أمك الشهيدة سمعتها تؤكد لأبيك الشهيد عندما يضيق به الحال.

– إحشد بناتك وبنيك وأمهم، فهم جنودك عند كل كفاح... وهذه النتيجة. استشهدت أمك وبقى أثرها شامخا وباسطا مداه على وجه الخائن أردت أن تعلن ذلك في آخر مقالاتك الصحفية إلا أن رئيس التحرير قال لك أن الوقت غير مناسب.

طلبت مقابلته لتعرف منه أسباب التأجيل خاصة وأنك تحمل له نسخة من برقية وكالات الأنباء التي تتحدث عن رغبة الأقدام السوداء والخونة في زيارة الجزائر مع بداية هذا الصيف...

إن مجرد الصمت أمام هذا الحدث الخطير يعتبر مناورة وخيانة للشهداء... هل يصدق أن يخون الإبن أباه وأمه، فدم الشهيد في دمي... روحه تسري في عروقي، نبضي من نبضه أنفاسي من حلمه... وجدي من بسطته... رحمي من كبده، كنت أسمعها تردد بخوف الأمومة... "كبدي عليك يا ولدي الحلم كبير والجسد صغير مثل نور الأمل الذي يغشاني ليل نهار أصعد قبل أن... يقبضوا عليك... أصعد يا كبدي... الحق بأبيك

فجأة... صرخ أمامك كغير العادة وهو يضرب مكتبه بقبضة يده حتى كاد أن يكسر صفيحة الزجاج التي تغطيه

– الكلاب مرة أخرى ضربوا الأبرياء

قالها وهو يمدك بالبرقية كي تقرأها ليردف

–ما ذنب الطفل الصغير عندما يخطف من حجر أمه ويذبح كالشاة... ماذا إرتكب من حماقات وخيانة ضد الإنسان والوطن كي يقطع رأسه وأمه والعجوز وذلك الشيخ الذي يجلد كي يفرغوا رصاصات غادرة في رأسه، أي حقد هذا...؟ ! أي دين يبيح هذا؟ !! أي رهط هؤلاء؟ !

وبكى... بكى مثلما تبكي السماء في فصل حالك وبارد ليأمرك بصوت لا يكاد يسمع.

- أكتب ذلك في مقالك... أكتبه بالبند العريض، الأسود وأبعث بالمصور إلى مكان المجزرة.

وأغلقت الباب من خلفك

لم تكن تدري ماذا تقول... الرعشة تهز جسمك... هي الحمى

تشعر برغبة الإنفجار... هو البكاء إذن، الطفل الذي ينام فيك تداعبه الآن أنامل أمك الشهيدة... الكلمات تتفرع إلى أحرف، الأحرف إلى رسومات بدائية... الورق يتحجر في يديك... يعود بك هذا الألم إلى حقب غابرة في ذاكرة الوجدان والإنسان هي البدايات.

هم الخونة... أكيد الذي قتل أمي بينهم... قد يكون هو قائدهم أعرفه قد فعل مثل ذلك عندما كان يتصدر طلائعهم الغدر حركة غير عادية المبنى... حملتك إلى وعيك... أنتفض الحجر الذي بين يديك إلى ورق... الأحرف تتشكل إلى كلمات والكلمات إلى... نار...

وتصرخ المحررة الثانية تهرول كالتائه نحو باب قاعة التحرير... الأجساد المتكورة على نفسها جامدة كالصقيع أو الثلج تحاول الدموع التي تغازل تلك المآقي أن تفتت بقايا الجرح العالق.. صرخت بدورك

- ماذا جرى؟... لتسمع من يقهرك بالدم ثانية

لقد أغتيل المصور... وهو في طريق عودته، بعد أن أخذ صور عن المجزرة، صمت ثانية كالطفل المفجوع في أمه مددت يدك نحوهم وبصوت مقهور قلت

- الفيلم... الفيلم يا إخواني... يجب أن لا يستشهد دون أن نخرج صوره للناس لقد مات من أجل ذلك.

ناولوك الفيلم من بقاياه الملطخة بدم الجسد الذي حن لوجدانه والتراب وأسرعت نحو المخبر... سهرت بنفسك على إخراجه... وطال مكوثك سمع بكاؤك... لقد تحدث زملاؤك عن صوت طفل يصرخ بحرقة إنها نفس الصور التي تبعث من أعماقك... إنه نفس الدم ونفس الأنين المرسوم وشما على الرموش التي إحتضنت ماء العين.

نفس الخونة والمجرمين هم بقايا بقاياهم الذين زرعوا نوار الدفلى في الحلق هم الشوك هم النار الملتهبة حقدا، هم الرزايا هم الظلمة... حاربوهم... قاتلوهم لا يهم إن متم فانتم الشهداء وهذا يومكم... ووزعت صور الشهيد على زملائك لتردف حدثوا الناس بالصور قولوا أن زميلكم لم يمت... لم يمت وأن الشهيد في صدورنا وشما للأبد.

نافذة عربية

كيف تأتي القصيدة؟

سعدي يوسف
لندن

الكلمات الثلاث التي تشكل السؤال، تعتبر أصولاً بحد ذاتها:

الكيفية–السيرورة–طبيعة النص (القصيدة معرَّفة).

أنت في حالة من الإستغراق بشؤون أخرى، غير متّصلة بالشعر، ربما كنت معنيًّا بمتابعة خبر، أو عنكبوت منهمك بنسج شبكته على طرف سياج... ربما كنت ضجرًا، أو تتهيّأ لو جبة طعام. وفجأة يتبدل كل شيء، حالة الإستغراق في شؤون اليوم تختفي، وتتقطع متابعتك هذا الأمر أو ذاك.

طرف خيط يصل إلى أناملك، حريرًا لامعًا ذا ألوان بهيّة.

كلمة واحدة، عادة، أو كلمتان، ثلاث كحد أقصى.

أهي البداية؟ أعني بداية النّص؟

طرف الخيط، سوف يعود *بك إلى المنبع الأول، لحظة الإرتطام البعيدة، الغائرة في الزمن* وفي اللاوعي... اللحظة التي تكاد لا تبين، لفرط خفائها.

هذه اللحظة التي نبتت غجأة، مع ما حملته من قيم قابلة للتفاعل، ستكون الأساس لما سيتلو...

الإرتطام يقصد به، الشرارة المتأتية من علاقة مباغتة للحاسّة (البصر–السمع–الشّم–اللمس) بنقطة تماس ملموسة:

أنت تتمشى في درب بالغابة، أو على ضفة نهر. تلتقط عيناك جذع شجرة. تتملى تضاريس اللحاء... ثم تمضي لشأنك. تكمل ممشاك، وتعود إلى منزلك، أو تدخل مقهى (كل شيء عاديٌّ)، لكنك لست أنت... أنت مسكون بأمر لا يبدو أنك مسكون به.

في الليل، وأنت تحاول النوم، سيأتيك جذع الشجرة !

وبين اليقظة والمنام، تتحاوران، أنت وجذع الشجرة، ثمّ تغطُّ في نومك...

الأحلام تأتي أيضا.

هل سيتحدث إليك جذع الشجرة؟

وفي الصباح تفيق، كأن شيئا لم يكن. تعود حياتك اليومية إلى سيرتها الأولى... كل شيء عاديٌّ

لكنّ الجذع ينتأ فجأةً، كأنه يطالبك بالحوار الذي أهماته !

ولأيام، أو ساعات، أو أسابيع، أو شهور أحيانا، ستظل في هذا الحوار الخفيّ، المنسيّ

تقريبا، الحاضر دوما، الغائب دوما...

وفي ساعة مباركة، لحظة من النُّعمى والتوتر...

سوف تتمتم البيت الأول من القصيدة.

إنهما التمتمة الشهيرة: الشعر الخالص إذا يتكوّن. الشعر الذي تحاول اللغة أن تستوعبه، فلا تكاد تفلح إلا نادرا.

هل أغدقت عليك الآلهة بركتها؟

هل أنت بالغ تخوم القصيدة؟

بعد البيت الأول، تتسنّى لك، تدريجًا، استعادة ما كنت فيه من ارتطام، لكنك الآن تتوافر على تفاصيل ودقائق أمور لم تكن واضحة.

إنك تستعيد، وتصنع، سلسلة علائق، ولسوف تمضي بالسلسلة إلى نهايتها: إلى استكمال النّص !

وجوه دخانية في
مرايا الليل

عبد الله البردوني
العراق

الدُّجى يَهمي . . . وهذا الحزنُ يهمي
مطرًا من سُهدِهِ، يظمى ويُظمي
يتعبُ الليلُ نزيفًا . . . وعلى
رُغمِهِ يدمى، ويجترُّ ويُدمي
يرتدي أشلاءه، يمشي على
مقلتيهِ حافيًا، يهذي ويُومي
يرتمي فوق شظايا جلدهِ . . .
يطبخ القسيحَ، بشدقيه ويرمي

***

أيها الليلُ . . . أنادي إنما
هل أُنادي؟ لا . . . أظنُّ الصوتَ وهمي
إنه صوتي . . . ويبدو غيرهُ
حين أصغي باحثًا عن وجهِ حلمي
من أنا؟ . . . أسأل شخصاً داخلي:
هل أنا أنت؟ ومن أنت؟ وما اسمي؟

***

أيها الحارس تدري من أنا؟
إشتروا نومي . . . طويلُ ليلُ همّي
الأني حارسٌ يا سيّدي؟ . . .
زوّجوها ثانيًا، المالُ يعمي
من أنا؟ . . . الليل يبني للرؤى
قامة كالرمح، من جلدي وعظمي
لا تعي سكرانُ؟ تسع أعلنتْ
أوّل الأخبار، ما سمّوه رسمي
من أنا؟ . . . صار ابن عمّي تاجرًا
واشترى شيخٌ ثريٌّ، بنتَ عمّي
هل تنام الصبح؟ سيارتُها
عبرتْ قدّام عيني، فوق لحمي
إصغِ لي أرجوك؟ . . . أغرى أمّها
شيّدتِ قصرين، من أشلاءِ هدمي

***

مَنْ أنا تكس ؟ أفلستُ وما شبعوا

مَنْ مَن حُماةِ الأمنِ يحمي ؟

مِنْ هُنا ، سِرْ ، هاهُنا قِفْ ، رخصتي

ما الذي حمّلتَ ، فتّشْ ، هاتِ قسمي

خمسةٌ للقاتِ ، خمسونَ لهمْ . . .

وانتهى دخْلي ، وأنهى السلُّ أُمّي

عاجِنَ الفرنِ . . . أتدري ؟ سنَةً

وأنا أعجِنُ أحزاني وغمّي

مَنْ أنا ؟ كانتْ ترى والدتي

ذلّ بعضِ الناس ، تحتَ البعضِ حتْمي

غِبْتَ عَنْ قصدي ! . . . رفيقي غائبٌ

من ليالٍ ، رأيه في الحبس (جهمي)[1]

***

ما الذي أفعلهُ ؟ ، كلٌّ لَهُ

شاغلٌ ثانٍ ، وفهمٌ غيرُ فهْمي

داخلي يسقطُ في خارجِهِ

غُربتي أكبرُ من صوتي ، وحجمي

(نُقَمٌ) يرنُو بعيدًا ، سيّدي

هلْ ترى في ضائعِ الأرقامِ ، رقمي ؟

طحنَتْ وخهي -لأنّي جبلٌ-

خيلُ كسرى ، عجنتهُ خيلُ نظمي[2]

أعشبَتْ أرمدةُ الأزمانِ في

مُقلتيّ ، جلمدت شمسي ونجمي

تذهَبُ الريحُ ، وتأتي وأرى

جبهتي فيها وهذا حدُّ علمي

***

مَنْ هُنا أسألُهُ ، مَنْ ذا هُنا ؟

غيرَ ثوبٍ ، فيهِ ما أدعوهُ جسمي

مَنْ أنا والليلة الجرحى على

رُغْمِهَا تهمي ، كما أهمي برغمي ؟

هل كفى يا أرضُ غَيْبًا ؟ لمْ تَعُدْ

تغسلُ الأمطارُ أوجاعي وعمقي

---

[1] نسبة إلى قصيدة الشاعر العباسي علي بن الجهم:
قالوا حبست.. فقلت ليس بضائري
حبسي وأي مهند لا يغمد

[2] إشارة إلى الإستعمار الفارسي والتركي.

الديوان الشرقي للمؤلف الغربي

غوته

ترجمة: د. عبد الغفار مكاوي

من كتاب المغني

تمائم

لله المشرق

لله المغرب

الأرض شمالا

والأرض جنوبا

تسكن آمنة

ما بين يديه

الله الحق

يبغي للناس الحق

من أسماء الله الحسنى

سبح هذا الاسم

آمين !

في التنفس نعمتان

نعمة الشهيق ونعمة الزفير

تلك تضيق الصدر، وهذه تنعشه

فما أعجب ما تمتزج الحياة

فاشكر ربك في الضراء وعند العسر

واشكر ربك في السراء وعند اليسر

نعم أربع

أنعم الله على الأعراب

بنعم أربع عجاب

كيما يجوبوا الفلوات فرحين

ويعيشوا في رغد هانئين

وهبهم العمامة التي تزين

خيرا من تيجان القياصرة اجمعين

وخيمة إليها يأوون

وسيفا يحميهم ويصون

أمنع من الصخور والصحون

وقصيدًا يشجي ويفيد

تتصنت عليه الحسان الغيد

أغنية وصورة

ليجبل الإغريقي من الصلصال

ماشاء من نموذج أو تمثال

وليفتتن ما وسعه الإفتتان

بالمخلوق الذي سوته يداه الصناعتان

أما نحن فإن متعة الفؤاد

أن نغوص في مياه الفرات

وأن نسبح هنا وهناك

في هذا العنصر السيال

حتى إذا انطفأ لهيب الروح

تجاوبت الألحان بالرنين

وإذا الشاعر اعترفت كفه الطهور

من هذا الفيض تكور الماء كالبلور

حنين مبارك

لا تقل هذا لغير الحكماء

ربما يسخر منك الجهلاء

أنني أثنى على الحي الذي

حن للموت بأحضان اللهيب

في ليالي الحب والشوق الرطيب

يصبح الوالد والمولود أنت

يحتوي قلبك إحساس غريب

ومن الشمعة أطراق وصمت

تترك السجن الذي عشت به

غارقا في عتمة الليل الكئيب.

ينشر الشوق جناحيه إلى

وحدة أعلى وانجاب عجيب

سوف تعروك من السحر ارتعاشة

ثم لا تحفل من بعد الطريق

وستأتي مثلما رفت فراشة

تعشق النور فتهوى في الحريق

وإذا لم تضع للصوت القديم

داعيا لك: مت كيما تكون

فستبقى دائمًا ضيفًا يهيم

في ظلام الأرض كالطيف الحزين

من كتاب التفكير

خمسة أشياء

خمسة أشياء لا تنتج خمسة

فافتح أذنيك لهذي الحكمة:

لا تزدهر بصدر المغرور مودة،

ورفاق السوء أراذل.

والعظمة لا يدركها شرير.

والحاسد لا يرحم عربا.

والكاذب يطمع عبثا في ثقة الناس،

فاحفظ هذا الدرس وأمنه بالحراس

حتى لا ينهبه الأنجاس !

إن مررت بحداد

إن مررت على صهوة جوادك بحداد

فلست تدري متى يصلح كعب الجواد.

وإن رأيت كوخا خاليا في العراء،

فلست تدري إن كان يضم حبيبة الفؤاد.

وأن لقيت فتى جميل الصورة وجسورا.

فربما غلبته غدا أو تكون المغلوب.

لكن عن الكرمة يمكنك أن تعرف الخير اليقين

إنها ستحمل لك من الطيبات الكثير

بهذا يمكنك أن تهنأ في الحياة

وما بقى بعد ذلك فليس بحاجة للتكرار

من أين أتيت؟

من أين أتيت؟ يا له من سؤال..

فلست أدري كيف سارت على هذا

الطريق خطاي

أما اليوم هنا والآن، وقد صفت السماء

فليقي الألم والسرور كأنهما أصدقاء

يا للحظ الحلو إذا قدر أن يتحدا !

من يتمنى أن يضحك وحده ويبكي وحده؟

الفردوسي يقول

"أيها العالم قبحت وما أفظع شرك

أنت تغذو وتربى، وبنفس الوقت تهلك !

زليخا تقول

قالت المرأة أني فاتنة !

نلت أبات الجنال

فلتمو أن الليالي خائنة

سوف يطويك الزوال

كل شيء خالد في عين ربي
فاعشقوه الآن فيا
هذه اللحظة حسبي !

من كتاب الحكمة !

ماذا تريد أن تصنع بالعالم لقد تم صبعه،
ورب الخلق دبر كل شيء
تحدد نصيبك، فأتم السبيل،
بدأ الطريق، فأتم الرحلة:
لن تغير منه الهموم والأحزان،
بل ستظل تطيح بك بعيدا عن الإتزان
إن شكا المظلوم يوما للسماء
قد حرمت العون منهم والرجاء،
فدواء الجرح أن عز الدواء،
كلمة طيبة فيها الشفاء .
ورثت جنة، تزهو على الجنان
إن الزمان ثروتي، وحقلي الزمان
افعل الخير لأجل الخير وحده !
ثم سلمه لنسل من دمك
فإذا لم يجن أولادك منه
فهو لن يخلف للأحفاذ وعده . .
اعترفوا بأن شعراء الشرق
أعظم منا شعراء الغرب
لكنا وأياهم سواء
في الحقد على أمثالنا من الشعراء
إن كنت تحاذر أن ينهبك الناهب ويشينك
فاكتم ذهبك وذهابك، واكتم دينك
لما قتلت عنكبوتا ذات يوم،
فكرت هل كان صوابا ما فعلت ؟
لقد أراد الله أن يصيبه
من هذه الأيام مثل ما أصبت
إذا أردت حياة
بغيرهم وفكر
فاجعل صديقيك دوما
كأسا وديوان شعر .
رائع هو الشرق
الذي تجاوز البحر المتوسط
لن يفهم غناء كاليرون
إلا من أحب حافظا وعرفه

قوارب وقحة تنزل

البحر المتدارك

جمال بدومة
الجزائر

آباء يتجولون في سماء ذميمة

آدم في الغيوم

يتبع امرأة

ثم يقفز فوق النجومْ

توتة

توتانْ

***

يسقط العاشقان

عطلة نهاية الأسبوع

في صباح الأحدْ

عاليا قد رفعت يدي

عاليا صحتُ:

"يا سيّدي !"

***

لم يكن في السماء أحد . .

عبث

ما الذي نفعلهُ؟

فوق هذي البلاد التقيّة

تحت هذي السماء الغبيّة

لو يطل إله من الغيم

***

قدْ أسألُهُ !

الجلف

آه لو كنتُهُ

لوَجَدْتِ جميع الحدائق

مشنوقة في النشيد

لوَجَدْتِ جميع البنايات تبكي وتصرخ . . .

حتّى الجدار العنيد

آه لو كنت هذا الفتى الجِلْفَ

***

ذاك الذي صرتُهُ !

سرقة الرجل ذي الظل الأخضر[1]:

نعيش معك
نسير معك
نجوع معك
وحين تموت
***
نحاول ألاّ نموت معك

عمود الكهرباء

طالبة من جزر الأنتيل

اِقبضوا عليها
لقد هربت من لوحة "غوغان"
اِقبضوا عليها
اللوحة كئيبة بلا عينيها
اِقبضوا على هذه الأنتيلية
التي جلست على كرسي مهمل
جنب النافذة.

عمود الكهرباء

يكفي عجرفة !
أنت طويل حقا
لكنك ثرثار
ذات يوم
سأحولك إلى عمود بائس
في جريدة
لا يقرؤها أحد.

خطأ

بسبب خطأ في الغروب
وجد الليل نفسه
في كوكب آخر !

"ماغريت" المشعوذ[2]

بيدين تصب النبيذ
بيدين تأكل التاريخ
بيدين تشتم العصافير
بيدين فقط
بيدين أيها المشعوذ !

اعتذار

إلزا
سامحيني
كان يكفي أن أحبك
لكنني كأي جلف
شردتك بين القصائد والقطارات
خذيها إلزا
أنا لا أستحق عينيك
أنا لا أستحق عينيك !

1-المقطع سرقة موصوفة من قصيدة محمود درويش في رثاء جمال عبد الناصر "الرجل ذو الظل الأخضر" من ديوان "حبيبتي تنهض من نومها".

2 -الرسام البلجيكي السوريالي "روزي ماغريت" له لوحة تحت عنوان "المشعوذ" يظهر فيها الرسام نفسه وهو يتناول الطعام بأربع أيد.

خبزها كلّه... فهل ينقص شيء

مصطفى ملح

الجزائر

خبزُ الفرحَ المترسّبَ في الكأس..

أعرفُ أنّ التي ترقصُ الآنَ بين الهواءِ

ستحملُ لي خبزَها.. خبزَها كلّهُ.

هلْ ينقصُ شيءٌ؟

بوسعي ارتكابُ الحنين

بوسعي انتظارُ الإناثَ اللواتي

يلدن هنالك تحتَ النخيل

يَلدْنَ الفرحْ..

تستطيعُ الإناثُ بمفردهنَّ حمايةَ مُلكتي،

هنَّ يخترنَ عطري

ويحرسنَ أخطائي

ويربّينَ شعْري الذي يتدلّى ورائي،

هنَّ منْ يقفُ الآنَ في الريحِ

هنَّ اللواتي فتحنَ المعاركْ

في جرس الشهوةِ القاسية

وأتندْنَ مكانًا قصيًّا بقربِ النخيلِ

هنالِك.. حتّى يلدْنَ الفرحْ

تستطيعُ خيولكِ أنْ تصهلَ الآنَ،

كلُّ الحرائقِ داخلَ عينيكِ

كلُّ الحدائقِ داخلَ عينيكِ..

أحتاجُ كيْ أتعلّمَ الفرحَ الصعبَ

أحتاجُ ألفَ سريرٍ

وشعرًا أغطّي بهِ جسدي

وسماءً أعلّقُ فيها كواكبَ

أشعلُها ذكرٌ راقدٌ فيَّ..

أحتاجُ كيْ أتعلّمَ الفرحَ الصعبَ

تفاحتينِ بحجمِ هلالين: واحدةً للصبايا

وواحدةً لصعودِ الرجالِ إلى الجنةِ العالية..

كلُّ تفاحةٍ قفصٌ

كلُّ تفاحةٍ وطنٌ

يا تُرى: منْ يا تُرى يولجُ الضوءَ في الظلِّ

والظلَّ

في الضوءِ

غيرُ إناثٍ

يلدْنَ هنالكَ تحتَ النخيلِ

يلدْنَ الفرحْ؟

أشربْ تَرَ، واشْتَهِ تَنِيهْ

عيسى قارف
الجزائر

مرّتْ امرأةٌ في متاهِ اللُّغاتِ على بعد سبّابة من مسائي بحيثُ تلامس أنفاسها ثلج قلبي
تذكّرتُ هذا الفتى اليتداعى من الغيب، هذا الدم اليتأرجحُ
فوق الحديث. . . ألم يحنِ الوقتُ كي أستعيد دمي. . .
حيواني الوسيم الذي نسيتهُ الرواية في الكهفِ
نملي الذي كان في الكلب قبل الحكايةِ، أي قبل تزَاوُر الشّمسُ؟ !
مليون عام أخالف طبعي وأعبد هذا المسمّى الرضى راضيًا
بالطّحالب لا شيء يبرقُ في العقل لا عقل للدّوار ان البريدُ يطلُّ
وينزلق العام واقف منزلقٌ والبطاقاتُ "عامٌ سعيدٌ" وكلُّ سنةْ. . .
وأنا تحتنا ! هلْ شربْتُ شعيرًا عسى أستعيدُ صهيلي
فهذا النبيذُ الأُوروبيُّ لا يصلحُ الصّدأُ السّفليَّ
توارثْتُ جيلاً من النّمل يرمي الفتاوى كما المحصناتِ.
الهوى والبنات. . . تذكّرتُ ما قد يناسب طبعي، الجمالَ المميتَ
بدأت أُعيدُ فتايَ أَسبُّ الرّضى لا أدور مع السّاعة الحا. . . ئرِيَةِ
أربو قليلاً على السّارد المركزيِّ. . يفاجئني:
– دُلَّ نفسك عن واحد لم يزل بشرًا دُلَّ "طوفان نوح" على ما تبقّى

ولا تتخذْ سفنًا . . دلّ نفسك عنْ ساجد لم يزل ساجداً

دلّ هذا الحطام على النار، هذي القرى عن قراري

أقرّرُ لا يسلَمُ الجسَدُ الرّوحَ تعلقُ إن وُجِدَتْ

والصّلوات إن وجدت . . والكتبُ . . .

والعَن الصُّوفَ والمتّصوفَ والنارَ . . . واشعل سجارة . . . !!

وغنّ البذاءة، لستَ المدثّر فارم ثيابك في نهر غاوية

وافتعلْ جسدًا وانتعل بلدًا وامض لا عدل يرجعك الآن

واشربْ تَرَ . . . واشتَبِهْ تنتبِهْ . . لا يقينْ !!!

قبل أنْ يسرقوا منْكَ هذا الحنينْ !

قبل أن (. . .) لا حياء لهم يفعلوا . . . فانتسب وارتحل

من "عمورة" أو "سدوم" ولا تلتفت قبل أن . . . . . .

لا حياء لهم، ربما (. . .) مثلما (. . .) وتفقدُ رجولتك الآنَ

أوقد يكون (. . .) ولا تبتئس إن حصلْ . . . واحتملْ . . .

فالبلادُ إذا أُلبستْ جلدَ قطتِها أكلت جروها

. . . ثم نورُكَ يُغري،

وإنك أجملُ ممّا تشاء الصُّدفُ !!!

ولأنك منه خارج الشيء

مختبىءٌ خلف عاداته، في الملاهي

لأنك تشبهُ في بعض ناركَ بعضَ مياهي . .

لأنك ملقًى كسرجٍ قديم على حافةِ الرّيح

أو تحتَ رمْلِ المجاز،

لأنك منتشرٌ في رسوم الفراعنة الأوّلين

وفيما تبقّى من البردِ من بعدِ "يانا ركوني . . ."

لأنك متّكئٌ في سؤال اللّغات القديمة، ناء عن الحظّ

وهو يجرُّ خطاه إلى دورة الماءِ

صرْتَ - إذن - كاملاً أبديًّا، وماذا إذا متَّ؟ !

تنحتُ تحتَ التراب قصورا تنادم فيها ملائكة طيّبين

تعيد دُمى للحياة التي لا تناسبنا، نحن من أسْلَمَكْ !!

ولأن خيالك أجمل منّا، سيورق فيك دُمك !

سترفع نايك فوق اشتباه الحنين

وتنسلُّ بين أحاديثنا حين تنسلُّ تحت الترابِ

هنالك حيث ملائكة يرشفون حليب السّمك . . .

ولأنّ خيالك أوسع منّا، سترفع في ذرّة اللاّوجودِ

بيوتا تطلّ على الصور الغافية !

وستضحك أكثر . . . ترمي على رقصة الدودِ ظلاًّ

يناسب ما كنت فيه من الطّيش والعافية . . .

وأمّا هنا . . بيننا، سنغيّر شكل الفتاوى

ونعطي المضامين ألبسةً داخليّة . . .

ونسرجُ ريحًا تمرُّ على راكب فوقنا، وتسلِمُ !!

الشاعر

حكيم ميلود
الجزائر

-1-

هو البابُ تفتحُهُ بعدَ لأيٍ
تطلُّ على روضةٍ كنت عاشقَهَا
وتترُكُ رُوحك في فيضِ
هذا البياض الفسيح
ملائكة يسكنُون مداك
وهدُوءٌ قريبٌ من الصَّمتِ
ترشفهُ بحنينٍ قديم
وتخطو إلى مدخل غامض،
فاتحًا أفق الخضرة المخمليّة
تنشدُ لحنا فريدًا لتصحُو شخوصٌ
تعودُ من الكتُب الدّنيويّةِ
كي ترمقَ الوهجَ المتجدّد للبعثِ
كنت صديقَ مجاهلها
وعذاب تحوّلِهَا
أنت رسّامُ أقدارها
ها هيَ الآنَ تلبَسُ سِحْرَ حكايَتِهَا
وتجيءُ إليك
لتملأ عزلتكَ الباقيةْ. . .

-2-

كأنَّ الذي شدَّ خيطَ النهاياتِ
يعرفُ صوتكَ
كنتَ تُجالسُ أشباحَ من عبَرُوا الصحراء
وتقرأُ في الرّيحِ أصواتَهُمْ
تلمسُ بالهجسِ أحوالهُمْ
وتخيطُ بصبرِ الغريبِ مصائرهُمْ
طينةُ الخلقِ تعبقُ في وهجِ ناركَ
والوشمُ في رقصةِ الجسد المصْطلي
بهالاتِهِ يبيحُ الأبدَ المُخْتفي
في ثيابِ المجانينِ بعضَ خُطوطِهِ.
ترمُقُ ليلَ مدارِكَ
ترتجفُ الرّوحُ منْ هولِ أسرارِهَا
ويسيحُ البياضُ على كلِّ شيءٍ.

هو المحو مَا رُمّتهُ
تطمس كلّكَ المختفي بأنقاضه
وترشُّ الرّماد على كلّ ما كُنتهُ
لا خُطوةَ للورَاء تعود بك الآنَ
نحو مقاماتك العابرة
لا بلاد لتحزنَ منها وفيها
ولا إخوةٌ يسهرون على سحرِ نايكَ
وحدهُ هذا الفراغُ البهيمُ
تمدُّ إليه فراشَاتِ رُوحِكَ.

-3-

كُنتَ مسكونًا بتلك الفِكرَة،
حيث الاسْمُ نَهْرٌ
والمرَايَا لعبَةُ الأقنعة الحُبلَى
بِمَا يُشبهُ هذا الفراغ
تحرُسُ النسيانَ في صمتِ العُرُوق
وترُجُّ الشّجَرَ اليابسَ في حقلِ الكَلَامْ
كُلُّ همْس غاضَ كُنتَ صَدَاهُ

تفتحُ البابَ لسهوٍ في التّفَاصيل
كي يُمْسِكَهَا طِفْلٌ ينامْ
تسْفَحُ الرُّوحَ على مدخلِ بُستانٍ غريب
أنتَ ضيفُ اليُتمِ مُنذُ إسماعيلَ
تنأى وحيدًا في صحاري صمتك العالي
لكيْ يشربَ نَبْعٌ دمعَةً باقيَةً
مِنْ حُرقةِ المنفى، ومِنْ هِجرتكَ الأوْلى
إلى بابل..
خُذْ حَفنَةَ رَمْلٍ بيد راجفَة
وانثُرْ بذار الريح في الرّيح
تجدْ قلبَكَ في القفرِ وقد صَارَ شُعُوبًا
خُذْ رَمَادًا مِنْ بقايَا حَريق
سَهرتْ في نَارهِ أنثى الرّحيل
واشْربِ الصَّرْخَةَ
كي يَنفجِرَ النّبعُ مِنَ القَدَمِ الوَلهى
نَشيدًا للعنَاصِرْ...

للهبوب مقام الـ...

محمد بوطغان
الجزائر

لا شجرٌ في المهبّ
يرتّلُ وحيَ عواصفها
لا طيورٌ تفرّ إلى الصّخر..
لا سندبادٌ سيروي غرائبها
في صراع العباب.

***

لا قصائدَ
مثل الذي كنت أنوي
تفيض على الشرفاتِ نبيذًا
فأشربه ثم أصحو
تهدهدني عتبات الضباب

***

سوف آتي إذن
ميّتا..
ولكن فأنا ميتٌ
قبل بدئي..
وبعد الذي سيكون

أنا ميّتٌ
قبل هذا الخراب.

***

أعاقر ما قد تبقّى...
مواعيدُ منذورةٌ
للعتّابِ...
وأخرى محاذيرها لا تُحدُّ..
وقد تستحيلُ
تؤثثها موجباتُ الغياب

***

الأجيجُ الذي نذرتهُ المعابرُ
لم يبلغِ المنتهى...
فخبأ العابرون ولم
يكمّوا...
لم ينضج الجرح
في اللحظة الصاهده.

***

كنتُ حاولتُ
رسم خارطة لزوابعها . .
هرّبتُ من جهاتي الجهاتُ
فلم أستطع غيرَ أنْ
أحضنَ الذات تهوي إلى
قمّةِ الذاتِ
عبرَ مفاتنها الصّاعدهْ
***
كأنَّ المرافىء حنّتْ إلى
غرقٍ في الهجير
وحنّت إلى رحلات الضياعِ
لأن لم يعُد بمناراتها
يهتدي التائهون .
لا يغامرُ في فجرها أحدٌ
لا صراخُ الذين يعودون من
صيدهم . . .
لا قراصنةٌ
تتراءى على البعدِ راياتُهمْ . . .
لا نوارسُ . . .
لا سفنٌ وافدة
***
كيف لي أن أغني قليلا
فالمراحلُ ما هيّأتْ
للتّجلّي عناوينها . . .
الحلولُ محالٌ . . .
وأغنية الوحي أكذوبةٌ
وأنا لن أراها إذن
تتشظّى ملامحُهَا
في الكتاب . .
***
أكادُ أراها . . .
تراوحُ في الزّمكان أعاصيرهَا
تكاد تقارب زينتهَا
وأنا بالنهاية
لا يحتويني الذّهُولُ . . .
لأنَّ اللمواسمَ هذي المواسِمَ
شذت عن القاعد . .

عندما كنت نبيا

امحمد زابور

الجزائر

جاءني طاعناً في السؤال
وكنت أرتب بؤس المكان
أهيئ ذاكرة الأقحوان
كما ينبغي للجلالة وجه الخريف
فأي النساء تهيج
ما قد تساقط من سعف الغيم
أي النوافذ ترعى رحيلك
يعتكف الضوء في حضرة الأسئلة
تنقر دمك الملح والكادحون
البيادر هام بها الفاس
هامت به
وترمل ماء النبيين
كيف تمر على البحر ؟ !
حافية رئتاك
لما تكفر بالعمائم والأولياء وبالنفط ؟ !
وها عربات الخريف تسفك
لا أحد
والمدى يضحك هزءا
ترسم الأرض عش غراب
يعرش غول الأساطير فوق جبينك . . .
يهرب منك قطيع الندى
ترسم الماء مسبغة
هل تكسر وجه البهاء على راحتيك ؟
وعدت بلا طرق
تتغمدك البئر بالشهقات
ولا من عطاش تدل عليك
تمسخ إلى حجر ثاقب
يلثم شبق الغانيات
تدل من الغرف الباسقات نبيذا وراحا
وقلم مناسكك
الريح غاوية
سوف لن ترث الأرض
بح بفخاخك
يغفر ذئب القوافل
ما قد تيسر منها
ودعك من الزهد والصبر والفقر
مجمرة الأنبياء
فاين تحط أقاليمك ؟
الليل أعطى تعاليمه
يجب الآن ان ترتدي جُبّة الليل
أو تتناسل في قصص الردم
كان بهذي الديار فتى
فماذا تقول لطفل الحصار
الذي أشعل فرس البحر في قدميك ؟ !
وماذا تقول لـ" زهرة"
و" زهرة" مدار الندى
لم ترد
غير أنك لغمت بؤسك
رحت بلا حجب
تفترسك الريح
أوقفك المد
من أنت ؟ !
أي العروش تود ؟ !
وأي الزنازين ترجو جنونك

كي تتجلى التجلي الأخير
وكي يهجر الغرباء كآبك
لا ماء كي يبعث الردم
أو يردم معبد
حولوك إلى المخفر
فتشوا نبضك البدوي
ما احتوى من أماني الزمان البهي
من طفولة صفصافك
من نشوة الضوء فيك ومن . . .
حين كان الإلاه سخي
قبل أن يبعث يوسف
لو تخيب غول المكان وغول الزمان
نعود قليلا
نهيج أقمارنا
ونوزع نسغ القرى والكروم على الكادحين
ونترك أشجارنا للبكاء الجميل
ولو ساعة
لو تخيب ما لا يخيب
ثم نموت على عجل قانتين
ألا أيها الناس فلتشهدوا
فتية آمنوا
لكنه السجن أوسع من رغبة الروح في
الإشتهاء
وها النحل يشحذ من طرقات الرذيلة
والورد ما الورد يا كهفنا ؟ !

قال لي ماسحا زفرات التراب

أنا حكمة الله في الأرض
لا تقتلوني
ولا تتركوني رصيفا هزيلا
أنا النذر لكل غول
أنا الطالع من خرابي
فأي التراب بدر
وأي الحمام ينوح طوال غيابي
هوى من عروش الجنون
وراح يسح الدموع
مضى السجن يفتح أعراسه
وجهة البائسين
ولا قدم ترحل عن رؤاه
فقلت لمن أوقد الغرباء بذاتي
رأيت بأني أضمد قلبي
ببعض قماش الجواري وبعض النبيذ
وقال: رأيت المسيح يعود من الصلب
والأرض شاخت
وحولي رحيل يسح الذنوب
فقال الذي أوتي الحكمة:
أنت بعد قليل ستخرج من دمنا
مهبطك الريح
قامتك القصر
بل مطر الأشقياء
ها أنا بين راح ونهد
أهز نخيل القطيع
فيسقط رطبا شهيا
أمر على البحر
رأسي . . ولا ذاكر

نص للعراء

عبد الله بن ناجي

كل النساء جميلات إلا أمي
أغلقت علينا النوافذ والأبواب
وجلست تؤثث للعراء
تقيدنا بملابس الآخرين
وتمسح رسوم الأطفال من جدران البيت القديم
أمي لا تعرف غير هذا الطريق الموحل
الضارب في عمق السراب
تحاكمنا بجنون علقته النوارس في السماء
وتقطف من عيون القمح أغطية لنا
وللعابرين أرصفة المدائن
تؤسس قوانين للخارجين عن موائدها
وتنحني إجلالا للنازحين إليها
من هناك مرت قوافلهم
غبارها يخفي عنا خيوط هذا المساء البعيد
وبعضهم ينام على هذا الصمت الموغل في الغياب
أنا القريب من هذا الوجه

وأعرف تفاصيل السماء
أرسم حوافر الخيول على الأرض
وأنسى أبدا تفاصيل أمي
أحتمي بهذا الظل . . . لأدخل في هذا الظل
أعيد رسم هذا الوجه على شاكلتي
أنا القريب من نفسي
أعيد تشكيل هذا العالم
وما تقتضي رغبات هذا الكأس المملوء دوما
بخرائط الموت
العائدة إلينا من وراء البحر
سأقول لكم شيئا لن تسمعوه
إلا من هذا الوجه الموشوم بعيونكم:
يا معشر الغائبين عن موائدنا
لن تنالوا سنابل القمح
إلا بعد المرور من أيدينا . . .
[كل النساء جميلات إلا أمي .

لغة الماء . . أخيرا

حسن عبد الله
الجزائر

خرجت بي
من غرق
تحكيه اللجّة—للجّة،
ترويه الريح
بغرغرة
في طبوغرافيا المدّ.
.سبل،
.مثل،
.قبل،
.رسل//أطياف.
.كلّ،
.علل. . . بخلافات العهدة،
تبحث
في لغز خلاف
.وأنا الواقف،
في حشرجة استنزاف
أبحث عن
أي صلاة
تلحقني
بدبيب النمل
وتسكنني
في خلجات الرمل
.يا الله
.يا الله
وانتبهت لي
من ماء دافق
.شرحت

ما شاء لها
أن تشرح
باللهجات المشبوبة
في هوجاء الريح
وانهمرت
بسماء البوح
يا الواقف
في أصل الطرح
أنت الآن. . . هنا
.لا شيء يكون بديلا
للأخفاق. سوى الإغراق.
وانهمرت
بغفاء
حجته المفتوح
على ما يجمع شمل المهج
المقطوعة،
وانهمرت
بنجيج
يعرف
مأساة الظل
وانهمرت
جرفت بداء الصوف
حامت حول خيام الزيف
واقتلعت أوتاد الشبهة،
وانتزعت
.ما لا يثمر
من شجر التمكين
قالت:



.يا الواقف
((تمصّ سماؤك ما آن لها أن تمصّ))
((تمصّ سماؤك ما شاء لها أن تمصّ))
.ستقول بك الحناء
إلى رائحة،
عابقة بالناس
من مختلف الأجناس
في يوم الحشر
تبيض سماؤك
يومئذ بوجوه.ناضرة
تنظر.. يومئذ
بالأرض
ذات الصدع
.يا الواقف
في
يوم
الجمع
وانهمرت

وانهمرت يومئذ.
بالجثث المالحة.الزرقاء
من ماء/الماء
واكتمل الطوفان
((يا نوح
من كل... زوجين... اثنين))
((يا نوح
من
كل
زوجين
اثنين
((يا نوح
مـ....ـن كـ....ـل زوجـ....ـيـ....ـن
اثـ....ـنـ....ـيـ....ـن
....
...





قصائد مختارة من كتاب محمد الماغوط

طريق الحرير
كل يوم أكتشف في وطني مجداً جديداً
وعاراً جديداً
أخباراً ترفع الرأس
وأخرى ترفع الضغط
مللت اللجوء الى التبغ
والخمر
والمهدئات
وأبراج الحظ
إن سعة الخيال تمزق أعصابي
ولم تعد عندي حدود واضحة أوآمنة بين المجد والعار
والأمل واليأس
والفرح والحزن
والربيع والخريف
والصيف والشتاء
والمذكر والمؤنث
والمرفوع والمنصوب
وها أنا أضع أجمل وآخر قصائدي في أذني
وإصبعي على الزناد
وأنا واثق بأن حلقات من الدخان ستتصاعد كأنها رصاصة حقيقية.
مقدمة ابن خلدون
بشراسة ونهم الفهد الجائع
أضع راحتي حول فمي وأصرخ:
يا إلهي.
أنقذني من هذه الصحراء
إنها تفقدني عقلي وصوابي وتوازني
وأنقضّ على كل ما فيها من شعر ونثر
ومسرح وغناء وعواء
وسجع وتجويد وتفخيم وإطناب وهذيان
بوح، عناق، دموع، تأوهات، انتحارات
نهب، قصور، متاحف، مقابر، مستشفيات
بحر، صحراء، نسور، ضفادع، ديناصورات
قطط، فئران، جمال، سفن، قطعان
كرّ وفرّ وسبي نساء وغلمان وطيور وفراشات

انفتاح، تهافت، إطلاق
قانا، شاتيلا، تل الزعتر، كازينولبنان
جوائز، إهانات، ابن النفيس، ابن خلدون، ابن رشد، ابن سينا، بن لادن
أبوفداء، أبوشيماء، أبوتيماء، أبورباح، ابوصياح
عنتر، عبلة، عبدوموسى، ملجم بركات
حقد، كراهية، أنياب، صرير أبواب، مخيمات
فجر، نجوم، ظلام
وكل كلمة كأس ولفافة
ارتحال وطن
حلمي القديم:
وطن محتل أحرره
أوضائع أعثر عليه
حدوده تقصر وتطول حسب مساحته وعدد سكانه وأنهاره ونشاط عصافيره
والمغتربين من أبنائه
والعابرين في طرقاته
والمزوّدين بالوقود في أجوائه
وطني حيث يشرب المارة
ويشفى المرضى
وتزهر الأشجار العارية
حتى قبل وصول الربيع إليها

يا أمهات الكتب
أخبروني:
ماذا حلّ بمؤلفاتي المتواضعة؟
لقد عانيت طويلا في كتابتها
وأريد أن أعرف ما آلت إليه
على أي رفّ ترقد؟
الربيع
كلما كتبت كلمة جديدة...
تنفتح أمامي نافذة جديدة
حتى أنتهي في العراء
والمشكلة أن يدي دائماً على قلبي
متى توقفت مات
ومات كل شيء

ولذلك قبل أن أشرب أكتب
وقبل أن آكل أكتب
وقبل أن أسافر أكتب
وقبل أن أصل أكتب
وقبل أن أبكي أكتب
وقبل ان أصلي أكتب
وليس عندي كلمة غير صالحة للاستعمال
الكل مطلوب الى الخدمة
كما في حالات النفير العام
فأنا مهدد دائما
بانتمائي وعروبتي وطفولتي وشبابي
وقلمي ولساني ولغتي
ودائما عندي كلمات جديدة
في الحب والوطن والحرية وكل شيء
ولكنني لا أستطيع استعمالها
لأن شيخ بلادي الصحراوي
لا يسمح لي بكتابة أي شيء
سوى الرقى والتعاويذ والتمائم
على بيضة مسلوقة
لعلاج نكاف الأطفال أوسعالهم
مثل أي شيخ أميّ في أقاصي الريف البعيد.
الخلف والسلف
ترك لنا أجدادنا:
الوردة البيضاء
يا وردة الحب الصافي
يا زهرة في خيالي
أدي الربيع
شباك حبيبي يا خشب الورد
بوفارس عندوجنينة
دخلت مرة الجنينة
يا حلاوة الورد
يا عاشقين الورد
يا ورد مين يشتريك
قتل الورد نفسه حسداً منك
يا فل يا فل

ونحن نترك لأحفادنا
الوحل...
في كل شيء
وعلى كل شيء.
كهولة مستنقع
الحكام :طغاة، قساة، بغاة، جهلة، انتهازيون، منافقون وقلوبهم حجر جلمود وصخور الصوان.
والشعوب: لمامة، قمامة، صراصير، حشرات، إمعات، مذلون، مهانون، مكرمون.
والأوطان: حبيبة، مفداة، مبتغاة، أبية، موفورة الكرامة، عزيزة الجانب دونها حبل الوريد وحبل الغسيل.
وفي الغزل:
شعرك: أسود كالليل، كالفحم أوأشقر كالسنابل أوأحمر كشقائق النعمان.
والفم: شهي كالتين، كالعنب أوكالتوت الشامي، كفلقة الرمان، كالخردل، كالسموءل.
والخد: ناعم كالتفاح، كالعنب، كالحرير، كالطيلسان.
والعطر: فواح كالفل والزعتر والمسك والعنبر والورد والياسمين والريحان.
والصوت: حنون كالناي، كالقصب البري، كأجراس الفصح والميلاد ورام الله وغزة وأريحا وبيت لحم والضفة الغربية والشرقية والمقاومة وفلسطين وعاصمتها القدس الشريف.
وأنت بمجملك: حمامة، عمامة، غمامة، أوعلامة على مفرق بيتها أوبيته بأربعة أشبار أوخمسة أمتار.
كلمات.. كلمات..
أكل الدهر عليها وشرب وبال وتغوط
أريد فكرة مسرحية
مقالة
قصة
حوارا
مقابلة لم تطرق بعد
أريد صورة شعرية جديدة
ولومحجبة على طريقة طالبان.
سنونوالضجر
صدئت أخطائي
ولم أكفر عنها بحرف أوحركة

كل شيء عندي قديم ومستهلك
البيت
الجدران
الستائر
الثياب
القبعات
الخمر
ما عدا :الدموع
وارتباك الزهور عندما يداهمها الخريف
وحرج الأقوال عندما تدعمها الأفعال
وعندما واتتني المنية في أحد الأحلام
أوصيت بوطني لأول قاطع طريق.
* * *
أما أفعالي الملونة:
فقد أوصيت بالصفراء للخريف
والخضراء للربيع
والزرقاء للبحر
والرمادية للغيوم
والسوداء لأغاني الهجر والفراق
* * *

الهندي الأحمر
كان المطر الغزير يغسل نظارتي
والأغصان المزهرة تلامس رأسي
والثمار الناضجة تلامس فمي
ثم مياه جارية
ينابيع متدفقة
ومياه طبيعية ومعدنية
وأجراس قطعان وكنائس توحد الخالق
* * *
طائرة تقلع، فتحط اثنتان
وردبات عمل تتبادل المواقع والمهام على مدار الساعة
وفنادق ومسارح ومعارض ومقاه وحانات وسيارات ودراجات وجسور.
محلقات وهواتف ثابتة ونقالة تغطي الأرض وهوائيات وصحون لاقطة تغطي السطوح والشرفات
* * *
أما ما يلقى في حاويات الفنادق والسفارات من فضلات فيكفي لخمسة جيوش تحارب على عدة جبهات

وقد إنجذبت الى إحداها انجذاباً قومياً بل شوفينياً
منذ أول لقمة، والتصقت بإحداها التصاق الخروف الرضيع بأمه النعجة
**
ومع ذلك أعيش تحت خط الفقر بأمتار..
إنهم يسرقون بلادي.!!
سلم الحريق
بعد كل هذه الشهرة وسعة الانتشار
والذهاب والإياب الى أقاصي الدنيا
والندوات والمقابلات وتوقيع الأوتوغرافات
والصعود والهبوط على المنابر والتصفيق المتواصل
والجوائز والميداليات الأدبية والمسرحية الصحافية
أنتهي وجها لوجه
أمام سيف بن لادن
وقنبلة أبوسياف
وساطور رابح بيطاط
وبلطة أبوقتابة
وخنجر أبي بكر باعشير
ومشانق الأنظمة..
واختر بعد ذلك الميتة التي تريد
إذا كنت بعيد النظر... والوطن..
وعند الغروب!!
عيد الشكر
لن أحلق بوطني على علومرتفع
حتى لا يصيبه الدوار
ولا على علومنخفض
حتى لا نصطدم بإحدى الأغاني الهابطة فتهبط معها الى الدرك الأسفل.
**
وأنا أكتب..
لا أترك فراغا.. أي فراغ على الهامش
أوبين السطور
أوفي الزوايا
لأن أكثر من احتلال سيشاركني هذه الصفحة
الإعلام
التموين

الدفاع
الأمن
الداخلية
الخارجية
الري
القضاء
وعلي أن أستعد للمواجهة.
الموشور الفلسطيني
السيوف في دمشق..
والأعناق في لبنان
الحزينة في فلسطين..
والمناحة في إيران
المجاعة في السودان..
والمساعدات للسعودية
الكحل في اليمن..
والعيون في الأردن
الربيع في الغوطة..
والخريف في قاسيون
الطبل في حرستا..
والعرس في دوما
لقد انتهى زمن البطولات والشعارات..
وجاء زمن البطولات والشعارات..
وجاء زمن الخيانات والتبريرات.
ومع ذلك فإن ضحكات الأطفال وتغريد الطيور
تنقل بالصناديق على الأكتاف من مكان إلى مكان
كما تنقل أدوات الصيد والزينة
لمضارب الملوك والأمراء!
آخر شبح لسنبة
منذ عصر البخار
أحلاف ومناورات وطائرات
تغطي العالم والمنطقة
أحلاف عسكرية
ثقافية
اقتصادية
لعبة الأمم

صراع على النفط
صراع على المنطقة
يعني الصراع على سورية
وسورية حبيبتي
وحبيبتي تحت الأرض
تمد راحتها نصف المضمومة خارج القبر
لتشرب منها الطيور الغريبة عن أرضها وسمائها.
ستالين
أريد الربيع والخريف وخطوط العرض والطول وكل الفصول على مكتبي فوراً
والبحر والصحراء،
والأفق والطائر
الفحم والذهب
العبد والأمير
البابا ولينين
يهوذا والمسيح
نفقات الصرف الصحي والعمل الفدائي
صراخ المجاعات وعروض الأزياء
دموع الزا ورقصة السيوف
مؤلفات ماركس وانجلز فن الطبخ
قبعة غيفارا وسيجار كاسترووسل شوبان
الترياق والسم الزعاف
لأرسم ابتسامة الرعب الخالدة
على شفتي ستالين
وهويلوح بقبضته في اعياد الثورة والاول من أيار
وضحاياه وخصومه شاخصين في كل أرجاء المعمورة!
إعدام قصيدة
هذه الرعود والأمواج الهادرة
والافاق المظلمة
والرمال السافية
والطيور المولولة
والجماجم الطافية
والمشانق العالية
والوحل القادم من كل مكان

ليس انقلابا في حالة الطقس!
انه مجرد وجهة نظر!!
الشعب في الشارع
دائما أتواجد حيث لا يتوقع وجودي احد، وأقول ما لا ينتظره أحد
وها أنا أطل من شرفتي الخاصة على أخطائي المسرحية والصحفية والتاريخية
والجغرافية واللغوية
وبيدي قصيدة طويلة كعواء ذئب فيه من اليأس أكثر مما فيه من أمل بسد الرمق
مع فوضى عارمة من صمت المتاحف وجنون الاسعار
والتوقيت الصيفي والشتوي
وفيلم السهرة
ومسرحية الاسبوع
مع دورة رمضان وشعبان والدورة الأولمبية
وتطهير السلك الدبلوماسي
مدافئ عصرية
تدفئة مركزية
أرق الغنائم والكماليات
وسواس التنزيلات
إعلانات مبوبة
مقاعد مريحة
ستائر بمنتهى الجودة
فنون تشكيلية، تعبيرية، انطباعية
ترميم صالات العرض
وفضول الأطفال
خرف المسنين
بريق الأوسمة
سياط الجلادين
اغلال المعتقلين
صبر المقامرين
عذاب الضمير
خدع سينمائية
مؤثرات صوتية وبصرية
فانتازيا تاريخية
نكهات مختلفة مع غولف، بريدج، بلياردو
غسالات، جلايات، أفران غاز
حفلات ديسكو

سجاد فارسي، صيني، الماني يدوي وآلي
وأحلام الثوار في كل مكان..
والمارة لا يقولون شيئاً ولا يبالون.

عن "المستقبل "اللبنانية



نماذج أخرى

شعريات

المرأة التي أحلم بها
لا تأكل ولا تشرب ولا تنام
إنها ترتعش فقط
ترتمي بين ذراعيّ وتستقيم
كسيف في اخر اهتزازه

* * *

آه. . . أين هؤلاء النسوة الرخيصات
من صبايانا القاسيات الخجولات
حيث لحمهن قاتم ومريح
كسرير من مطر
كسرير من الدمع والمطر
حيث القش والندى والسماق
يفور من حلماتهن
كما يفور الدم من الوريد إلى الوريد

* * *

المرأة هناك
شعرها يطول كالعشب
يزهر ويتجعّد
يذوي ويصفرّ
ويرخي بذوره على الكتفين
ويسقط بين يديك كالدمع

* * *

النهد هناك
مجهول وعائم كالأحراش
ينفتح أمامك . . . كغيمة

كغنيمة يخترقها عصفور
أينما ذهبت في الفضاء الواسع
كروم وينابيع وأمطار
حقول ونسيم وشرف
أما هنا
فللمرأة رائحة الدم وعبير المقصلة
النهد هناك صغير كالزهرة
والنهد هنا كبير كالرأس

* * *

كن وحيداً في الريف
بين القمر والأكواخ
وخذ فتاتك الخجولة وراء الغدير
تحت شجرة
أوغراف تعشش فيه النجوم والعصافير
هناك تنفض عن نفسها الغبار
تغسل وجهها وساقيها بالراحتين
تمد لك فراشا من العشب والخزر وصور الطعام
وتنبض بين ذراعيك حتى الصباح
دون أن تلتقي عيناك بعينيها
قد تنال منها حتى أحشاءها
دون أن تلتقي عيناك بعينيها

***

قصائد

المرأة التي أحلم بها
لا تأكل ولا تشرب ولا تنام
إنها ترتعش فقط
ترتمي بين ذراعيّ وتستقيم
كسيف في آخر اهتزازه

* * *

آه. . . أين هؤلاء النسوة الرخيصات
من صباياناً القاسيات الخجولات
حيث لحمهن قاتم ومريح
كسرير من مطر
كسرير من الدمع والمطر
حيث القش والندى والسمّاق
يفور من حلماتهن
كما يفور الدم من الوريد إلى الوريد

* * *



المرأة هناك
شعرها يطول كالعشب
يزهر ويتجعّد
يذوي ويصفرّ
ويرخي بذوره على الكتفين
ويسقط بين يديك كالدمع

* * *

النهد هناك
مجهول وعائم كالأحراش
ينفتح أمامك. . . كغيمة
كغيمة يخترقها عصفور
أينما ذهبت في الفضاء الواسع
كروم وينابيع وأمطار
حقول ونسيم وشرف
أما هنا
فللمرأة رائحة الدم وعبير المقصلة
النهد هناك صغير كالزهرة
والنهد هنا كبير كالرأس

* * *

كن وحيداً في الريف
بين القمر والأكواخ
وخذ فتاتك الخجولة وراء الغدير
تحت شجرة
أوغراف تعشش فيه النجوم والعصافير
هناك تنفض عن نفسها الغبار
تغسل وجهها وساقيها بالراحتين
تمد لك فراشا من العشب والخرز وصرر الطعام
وتنبض بين ذراعيك حتى الصباح
دون أن تلتقي عيناك بعينيها !!
قد تنال منها حتى أحشاءها
دون أن تلتقي عيناك بعينيها !!

***

أيها السائح

طفولتي بعيدة.. وكهولتي بعيدة..
وطني بعيد.. ومنفاي بعيد
أيها السائح
أعطني منظارك المقرّب
علني ألمح يداً أو محرمة في هذا الكون تومئ إليّ
صوّرني وأنا أبكي
وأنا اقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق
وأكتبْ على قفا الصورة
هذا شاعرٌ من الشرق

ضعْ منديلك الأبيض على الرصيف
واجلسْ إلى جانبي تحت هذا المطر الحنون
لأبوح لك بسر خطير
اصرفْ أدلاءك ومرشديك
والقِ إلى الوحل.. إلى النار
بكلّ ما كتبت من حواشٍ وانطباعات
إن أبيّ فلاح عجوز

يروي لك.. بيتين من العتابا
كل تاريخ الشرق
وهو يدرج لفافته أمام خيمته

من مجموعة (الفرح ليس مهنتي)

***

محمد الماغوط

إن تسكنَ وجهك موجةٌ
لا تعترف بذنوبها.
أن تدخلَ ثوبَ التشرد،
فيكون تيفالا لسهرةٍ لك في أعالي
البوستر.
أن تستمعَ للوردِ ناطقاً رسمياً
باسم الحرائق.
أن تحتسيَ حياتك كأساً مع العواصم
والمقاماتِ والقرابين.
أن تجتهدَ
فتصبح حرفاً يمشي
بقوائم المثنى الثلاث الرباع
لتوبيخ التاريخ.
فذاك ما يفسد الأصواتَ في الأجراس.

***

ما يؤنسك حقاً.. إشاراتُ المرور.
فكن على دراجتك.
هناك في الأبد.

***

«أغنية لباب توما»

ليتّني حصاة ملوّنة على الرصيف
أوأغنية طويلة في الزقاق
هناك في تجويف من الوحل الأملس (...)
ليتّني وردة جورية في حديقة ما
يقطفني شاعر كئيب في أواخر النهار
أو حانة من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء (...)
أشتهي أن أقبّل طفلاً صغيراً في باب توما
ومن شفتيه الورديتين،
تنبعث رائحة الثدي الذي أرضعه،
فأنا ما زلت وحيداً وقاسياً
أنا غريب يا أمّي.

***

الوشم

الآن
في الساعة الثالثة من القرن العشرين
حيث لا شيء
يفصل جثث الموتى عن أحذية المارة
سوى الإسفلت
سأتكئ في عرض الشارع كشيوخ البدو
ولن أنهض
حتى تجمع كل قضبان السجون وإضبارات المشبوهين
في العالم
وتوضع أمامي
لألوكها كالجمل على قارعة الطريق..
حتى تفرّ كلّ هراوات الشرطة والمتظاهرين

من قبضات أصحابها
وتعود أغصانا مزهرة (مرةً أخرى)
في غاباتها
أضحك في الظلام
أبكي في الظلام
أكتب في الظلام
حتى لم أعد أميز قلمي من أصابعي
كلما قرعَ بابٌ أو تحركتْ ستاره
سترتُ أوراقي بيدي
كبغيٍ ساعة المداهمة

من أورثني هذا الهلع
هذا الدم المذعور كالفهد الجبليّ
ما ان أرى ورقة رسمية على عتبة
أوقبعة من فرجة باب
حتى تصطك عظامي ودموعي ببعضها
ويفرّ دمي مذعورا في كل اتجاه
كأن مفرزة أبدية من شرطة السلالات
تطارده من شريان إلى شريان

***

آه يا حبيبتي

عبثاً أسترد شجاعتي وبأسي
المأساة ليست هنا
في السوط أوالمكتب أوصفارات الإنذار
إنها هناك
في المهد ... في الرَّحم
فأنا قطعا
ما كنت مربوطاً إلى رحمي بحبل سرّه
بل بحبل مشنقة بحب

من ديوان الفرح ليس مهنتي

***

وطني

على هذه الأرصفة الحنونة كأمي
أضع يدي وأقسم بليالي الشتاء الطويلة
سأنتزع علم بلادي عن ساريته
وأخيط له أكماما وأزرارا
وأرتديه كالقميص
إذا لم أعرف
في أي خريف تسقط أسمالي
وإنني مع أول عاصفة تهب على الوطن
سأصعد أحد التلال
القريبة من التاريخ
وأقذف سيفي إلى قبضة طارق
ورأسي إلى صدر الخنساء
وقلمي إلى أصابع المتنبي
وأجلس عاريا كالشجرة في الشتاء
حتى أعرف متى تنبت لنا
أهداب جديدة، ودموع جديدة
في الربيع؟
وطني أيها الذئب الملوي كالشجرة إلى الوراء
إليك هذه "الصور الفوتوغرافية"

***

جزر أمنيّة
أظافري لا تخدش
أسناني لا تأكل
صوتي لا يُسمع
أحلامي لا تتحقق
دموعي لا تنهمر
أليست هذه بطالة مقنعة ؟؟

***

الكل يقلع وأنا ما زلت في المطار

***

كل جراحي اعتراها القِدم، وأصابها الإهمال
لم تعد دماؤها قانية
ولا آلامها مبرحة
ولا طعمها مستساغا
ولا عمقها مقنعا
يجب إعادة جدولة همومي

***

حافة القبعة، تؤثر في رأس بوش الابن والأب
والعم والخال والخالة،
أكثر مما تؤثر فيه كل المهرجانات
والمسرحيات والمعلقات العربية، المعاصرة والجاهلية.

***

إنني أسمع بالعلق، ولكنني لم أره في حياتي!
من يمص دمي إذا ؟!

***

لا تنحن لأحد مهما كان الأمر ضروريا
فقد لا تواتيك الفرصة لتنتصب مرة أخرى
مهما كان الأمر ضروريا

***

لماذا تنكيس الأعلام العربية فوق الدوائر الرسمية،
والسفارات، والقنصليات في الخارج، عند كل مصاب ؟
إنها دائما منكسة !

***

قد تحترق وتتصحر كل الغابات والأدغال في العالم
إلا الغابات والأدغال التي يعيش فيها المواطن العربي

***

هل أبكي بدموع فوسفورية
حتى يعرف شعبي كم أتألم من أجله ؟؟

***

خمسون عاما وأنا أترنح، ولم أسقط حتى الآن
ولم يهزمني القدر، إلا بالنقاط، والضربات الترجيحية !!

***

اتفقوا على توحيد الله وتقسيم الأوطان

***

كل السيول والفيضانات تبدأ بقطرات تتجمع من هنا وهناك،
إلا عند العرب
يكون عندنا سيول وفيضانات وتنتهي بقطرات تتفرق هنا وهناك

***

أخي السائق: لا تستعمل الزمور إلا في فترة الامتحانات
أوالتحضير لها

***

الكل متفقون على بيع كل شيء، ولكنهم مختلفون على الأسعار !
ماذا أفعل بحصتي من فلسطين ؟
هل أشتري بها شهادة استثمار ؟؟

***

عندما يتناول الصحافيون والإعلاميون العرب، أي موضوع ولوكان عن كسوف الشمس، وخسوف القمر، أوسقوط المذنبات
المجهولة، لابد وأن يتملقوا حكامهم، ويظهروا للقارئ أو للمستمع، دورا لهم مهما كان صغيرا في هذه العجائب الكونية

***

بعد اتكالنا على الغير في كل شيء سياسيا، واقتصاديا، وثقافيا.
وحتى طائفيا، قد يأتي يوم، ونعتمد فيه على غيرنا حتى في الإنجاب

***

في الخمسينات والستينات كان السؤال الملح على الكاتب:
ماذا سيعطي لوطنه، أما السؤال الآن فهو:
ماذا سيأخذ منه ؟؟



***

حتى النسر يتثاءب في الفضاء
إذا كانت رحلته طويلة،
والمناظر متشابهة من حواه



كلمة حق في الطاهر وطار



بقلم: السعيد بوطاجين

منذ سنين وهذه الجمل تتلعثم في ذاكرتي. لقد ظللت متردّدا خشية إملاق، لا أحبّ أن أشكر أحدا على عمل، لأن هذه الأرض التي نسيء إليها بخياناتها المحقّة لا تستحق هذا المنكر. إن لها دينا علينا جميعا ويجب أن نسترده بكرامة.

منذ سنين وأنا أقول إن هذا الطاهر وطار أدّى مهمته، ولا أظن أنه قصّر مثلنا نحن الذين كبرنا قبل الوقت.

يحدث أحيانا أن أطل عليه من خلف عينيّ الجالستين في جهة ما، خارج الجاحظية، وأتساءل عمّا إذا كان له عقل واحد أم قبيلة من البلاغة والبصيرة ليشتغل كالعبيد، ودون مقابل.

لا أحب الإشارة إلى إبداعاته لأني لا أملك من أنظمة العلامات لأشكره، لهذا أقول له بوركت دائما. قد اختلف معك كأكاديمي، ولكني أعتزّ بك، ذاك إرثي أهبه لك.

الطاهر وطار و"القصة" و"القصيدة" والتبيين والحضور المستمر في الجاحظية، وشرف البلد في أيام المسغبة الذلّة التي أحاقت بنا من كلّ مساحة لمّا أنكرنا حليب لغتنا وسنابل تراب أهديّ لنا من أجداد كرام منحونا حق الوجود.

أسمع أشياء كثيرة عن الطاهر وطار ونميمته وخلافاته وتشدّده ولا أردّ لأسباب لا تعدّ.

أسمع كثيرا ولا أجيب، أسمع نميمة وطار وأضحك، يقول لي إن قلبي لا يتسع للحقد، ويجب أن تفهموني في سياقات، عمكم من لحم و دم، ينفعل ولكنه لا يكره، وتلك سجية أمحت منذ أجيال يا للخسارة المعلقة على جباهنا المليئة بديدان كبرياء زائفة وفائض غرور، ثمة شيء ينقصنا نحن الميممين صوب المجد بخطى فقيرة إلى التناغم: الجهد.

إن جهد الطاهر وطار ليس بشريا، أراه خلف المجلات وفي البرمجة وإستقبال الضيوف والإعلاميين والكتاب والفنانين والمشكوك فيهم، إنه في المطبعة وقاعة التسجيل والنادي وقاعة الموسيقى والدروس وأقول إنه وطارون وليس وطارا واحدا. يا إلهي ! هناك في الحياة ناس يستحقون الإحترام وهم قلّة.

لا ينسى الطاهر وطار أن يقدّم لك شايا إكراما من المؤسسة التي ربّت نورانية. لا ينسى الماء وهديّة: كتابا أو مجلة أو دعوة إلى بيته رفقة ضيوف لا يتخلّ عنهم حتى لا يتهدم البلد أكثر.

وفوق هذا فإنه يهب الجاحظية بعض ماله عندما تكون مفلسة، ويحدث أن يشحذ بطريقته ويتألم، يشعر بما يشبه عبث المرحلة، بيد أنه لا يركن إلى اليأس، رغم أنه لا يربح شيئا كشخص حقق ذاته منذ فترة.

أنا الذي بلغت التسعين رغم أني في الأربعين أرّد عليه: كان ذلك إحساسي الحقيقي مقارنة بما يبذله من جهد في مقر يحتاج إلى عبقرية في التسيير وإقامة علاقات محلية ودولية لتأثيثه وتأثيث نواديه عبر الوطن وضمان ميزانية الطبع. دراسات

كم كنت معجبا لمّا بلغني أنه خصّص قيمة مالية معتبرة لجائزة الهاشمي سعيداني للرواية.

أنتم تعرفون وأنا أعرف أن مثقفنا الحالي لا ينفق دينارا من أجل تنمية العقل. قلة قليلة لا تفكر بالجيب وهذا واقع، قلة قليلة من رجال الأعمال والذين يكنزون الذهب وأكياس الأوراق النقدية تلتفت أحيانا يمينا وجنوبا لتدعم الكتاب.

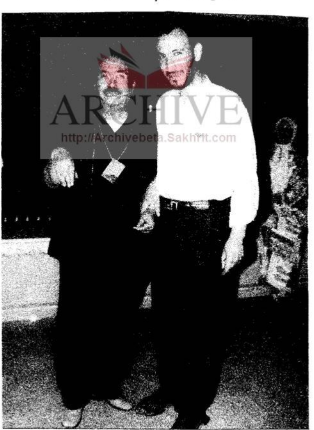
الوطن كله في قبضة البطن وعلينا أن نعرف. حبّنا للجزائر أعمش ومعقوف وألسنتنا كثيرة، ألسنتنا بأنياب لا حصر لها. ألسنتنا تشرئب من الأحذية والقمصان والمعدة والمحافظ والمناصب والمقاهي بانتظار زنة ليست بزنة، ولكننا لا نشكر، نحن كنودون بامتياز.

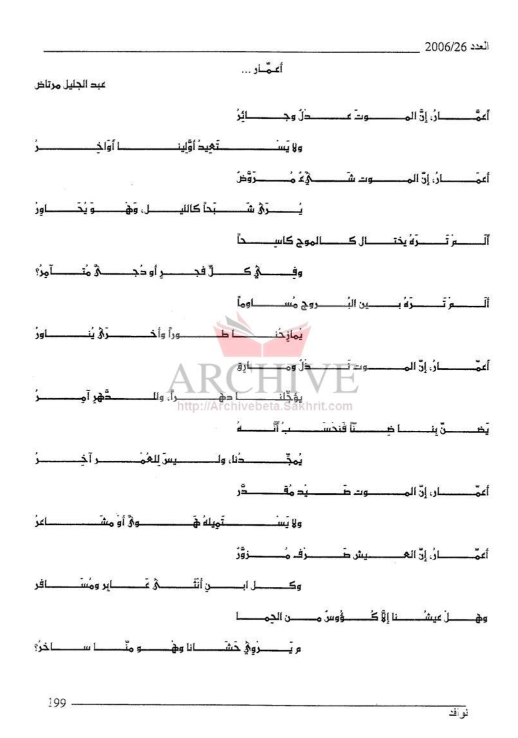
لقد ظللت سنين أستحي من الطاهر وطار، كأديب ومفكر وأب، وليس في نيتي أن أكسر الجدار الذي بنيت حتى لا أتعدّى حدودي التي رسمتها تفاديا للقفز على الصلاحيات.

وطار عرف حصارا قذرا، عاش في الجاحظية أيام الفتنة ووقف شامخا كأحد أهرام الإبداع والتضحية.

التبيين تهدي لك هذه المرثية بانتظار أن تصبح أكثر شبابا، سلاما عليك وعلى قبّعتك وعلى أضوائك التي فتحت لنا دهاليز المحبة.

السعيد بوطاجين





أعمّار ...

عبد الجليل مرتاض

أعمّارُ، إنّ الموتَ عدلٌ وجائرُ
ولا يَستعيدُ أوّلينا أواخرُ

أعمّارُ، إنّ الموت شيءٌ مُروّضٌ
يُرى شَبَحاً كالليل، وَهْوَ يُحَاوِرُ

ألم تَرَهُ يختال كالموج كاسِحاً
وفي كلِّ فجرٍ أو دُجىً مُتآمِرُ؟

ألم تَرَهُ بين البُروج مُساوِماً
يُمازِحُنا طوراً وأخرى يُناوِرُ

أعمّارُ، إنّ الموت تَبذُلُ ومارِقٌ
يؤجّلنا دهراً، وللدّهرِ آمِرُ

يَضنّ بِنا ضِنّاً فنحسَبُ أنّهُ
يُمجّدُنا، وليسَ لِلعُمْرِ آخِرُ

أعمّار، إنّ الموت صَيدٌ مُقدّر
ولا يَستَمِيلهُ هَوىً أوْ مشَاعرُ

أعمّارُ، إنّ العيش ظَرفٌ مُزوّرٌ
وكلّ ابنِ أنثى عَابِرٌ ومُسَافِر

وهلْ عيشُنا إلاّ كُؤُوسٌ من الحِمَا
م يَروِي حَشَانا وهْوَ منّا ساخِرُ؟

أعمـــارُ لم تأفـــل أفـــول النجـــوم، بـــلْ

طلَعْـــتَ طلُـــوعَ البَـــدْرِ والصـــبح سَـــافِرُ

وَلا غُـــرْتَ مثلمـــا يَغُـــور الشـــبا

بُ، بـــلْ بِنـــتَ كَوكبـــا وقطُـــكَ وَافِـــرُ

يقـــول مُبَجِّلُـــوك: مُـــتَّ ولم تَمُـــتْ

وكيـــفَ يَمـــاتُ مَـــنْ وَرَاهُ المَـــآثِرُ؟

ألـــمْ تَخْـــيَ كـــالطَّود الأشـــمِّ مُناضِـــلاً

تَـــرُدُّ مَظَالِمـــاً، وللحـــقِّ ناصِـــرُ؟

فهـــا أنـــتَ ذا تمضِـــي بَليغـــاً مُثقفـــاً

كـــذا الفحـــلُ إنْ أورَى فَلِلْخُلـــدِ صَـــائِرُ

ســـلامٌ عليـــكَ العطـــرَ حَيّـــاً وميِّتـــاً

وحولـــكَ حَشْـــدٌ مِـــنْ رِفَاقِـــكَ سَـــادِرُ

بَكَتْـــكَ الجَزائِـــرُ الجَرِيحَـــةُ كُلُّهـــا

وَقـــدْ أصـــبَحتْ تَخْـــافُ مِنهـــا المخـــاطِرُ

مَسِـــرَدَةٌ مالـــذي ألـــمَّ بهـــا ضُـــحىً

وقـــدْ رُزِيَـــتْ مَـــنْ طَاوَعَتـــهُ المحَـــابِرُ؟

ومَغْنِيَّـــةُ الشـــهْبَاءُ ظَلَّـــتْ رِجالُهـــا

تَـــرِدِّدُ أمجـــاداً لـــه وتُـــؤازِرُ

تُـــثَمِّنُ سِـــيرةَ الفقيـــدِ وتـــارةً

تبـــاهِي بأفضـــالِ الفتـــى وتُفـــاخِرُ

ولو سَمَحَ القضاءُ أنْ يُفتَدى لأهْـ

ـرَعَ الجمعُ، غير أنّ القضا لا يُشاطِرُ

فَصَبْراً جميلاً يا مَيْرزدة في ابنِكِ الـ

ـمُفَدّى الّذي لولاهُ ما كان ناثِرُ

ولا تحزني في ذا الأصيلَ وأرّخي

بهِ كلّما مَنّتْ عليكِ المفاخِرُ

لقد غيّرَ يا عمّارُ من ذلك الثرى الزّ

كيُّ، وهل تَهْوَى سِواه المقابِرُ؟

سَيَزوي لمن بَقّوا أو استَبَقوا عن الـ

ـقوانيس والأصواتِ وَهْوَ حاضِرُ

أخي، ما عساه أن يقول وعِلْمُكَ الـ

ـغزيرُ حَدا بِهِ أديبٌ وشاعِرُ؟

أكان الدُّجى اشتكاكَ للنّورِ غَيْرَةً

فطالَكَ حتّى لا تثورَ العباقِرُ؟

أكان العُلا خافَ الصعودَ إلى الذُّرى

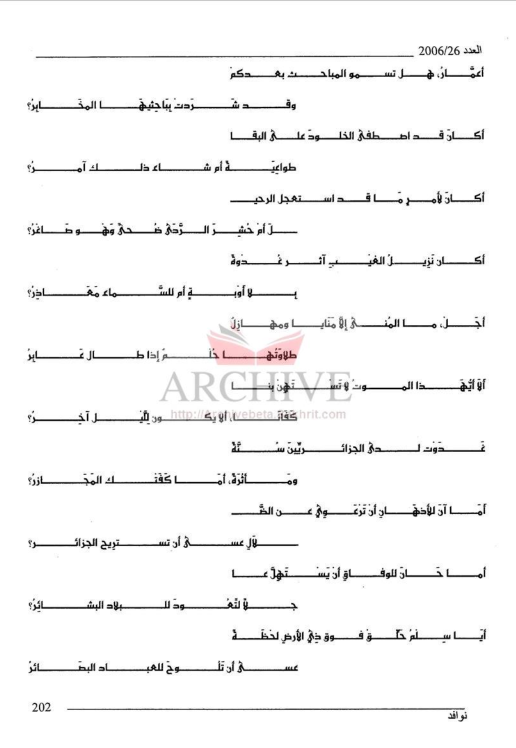
فعاداكَ حتّى لا تَضيقَ المعابِرُ

لِيَستأسِدِ اليراعُ بعد مُصابنا الـ

أجَلّ، أخي عمّارُ، ثمّ الخواطِرُ

لِيَبكِكَ قُرّاءٌ وكُتّابٌ وَزُهّدُ

ولا سيما تلك الربى والمنابِرُ



أعمّانُ، هل تسمو المباحث بعدكمْ

وقد شَرَدتْ بِبَاحِثِيهَا المخَابِرُ؟

أكانَ قد اصطفَى الخلودَ علَى البقا

طواعِيَةً أم شاء ذلك آمِرُ؟

أكانَ لأمرٍ مَا قد استعجل الرحيـ

ـلَ أمْ خشِيَ الرَّدَى ضُحَىً وَهْوَ صَاغرُ؟

أكان تَزِيلُ الغيبِ آثر غُدْوةً

بِلا أوْبَةٍ أم للسَّماء مَعَاذِرُ؟

أجَلْ، ما المُنَى إلاَّ مَنَايا ومهَازِلُ

طلاوَتُها حُلْمٌ إذا طال عَابِرُ

ألاَ أيُّهَذا الموتُ لا تَسْتَهِنْ بنا

كفَانَا، ألا يكون لِلَيْل آخِرُ؟

غَدَوتَ لدَى الجزائريِّينَ سُنَّةً

ومَأثَرَةً، أمَا كَفَتْكَ المَجَازرُ؟

أمَا آنَ للأذهَانِ أن تَرْعَوِي عن الضَّـ

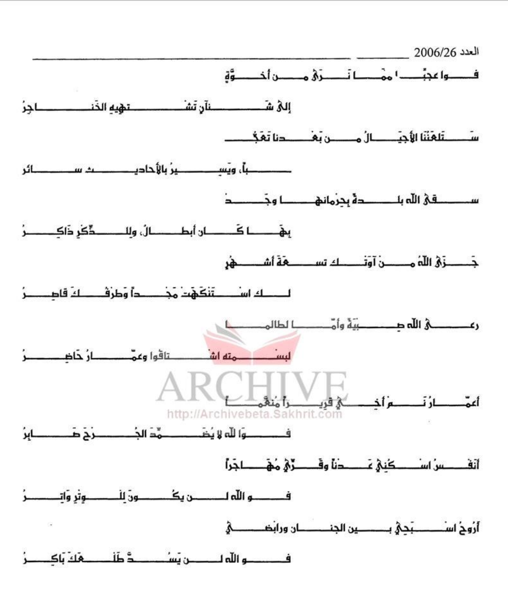
ـلاَلِ عسَى أن تستريح الجزائر؟

أما حَانَ للوفاقِ أن يَسْتَهِلَّ عا

جلاً لتَعُودَ للبلاد البشائِرُ؟

أيَا سِلْمُ حَلّقْ فوق ذِي الأرضِ لحظَةً

عسَى أن تَلُوحَ للعباد البَصَائرْ



فواعجباً ممّا نرى من أخوّةٍ
إلى شنآنٍ تشتهيهِ الخناجرُ

ستلعننا الأجيالُ من بعدنا تعجُّـ
ـباً، ويسيرُ بالأحاديث سائر

سقى الله بلدةً بحزمانها وجدٌ
بها كان أبطالٌ، وللذّكرِ ذاكرُ

جزى اللهُ من آوتك تسعةَ أشهرٍ
لك استنكهتَ مجداً وطرفُكَ قاصرُ

رعى الله صبيةً وأمّاً لطالما
لبسمته اشتاقوا وعمّارُ حاضرُ

أعمّارُ نم أخي قريراً منعّماً
فواللهِ لا يُضمّدَ الجرحَ صابرُ

أنفسُ اسكُني عدناً وقرّي مُهاجراً
فواللهِ لن يكونَ للوترِ واترُ

أروحُ اسبحي بين الجنانِ ورابضي
فواللهِ لن يسُدَّ طلعكَ باكرُ

جمعية الأمجاد

عز الدين لوصيف

أجمعيّة الأمجاد بنت الجزائر ... وحاجظك العملاق رمز المفاخر

أجمعيّة حازت ثناءً ومدحةً ... بأبرع كتّاب وأبلغ شاعر

خدمت لسان الضّاد في كلّ موقف ... أنارت بفيض العلم بيض البشائر

وأسرجت للتّنوير أقلام حكمة ... وليست خيول العلم من حظّ عاثر

أجمعيّة ربّت من الجيل فارسًا ... وفيصله البتّار شبل المحابر

حملت على الأكتاف عبء أمانة ... بصدق وإخلاص وصبر المكابر

وأكرمت في الأقلام جهدًا وطاقةً ... فأينعت الأفكار مثل الأزاهر

وقدت جموع الحالمين بثورة ... تعيد رواءً بعد يبس المشاعر

وهذي أبياتي فضول شويعر ... بصدره طوفان البحار الزّواخر

يسجّل للتّاريخ عربون ودّه ... لجمعيّة حازت بريق الجواهر

تحيّة إخلاص وصدق وحرمة ... لطاقمها المحبوب أشبال طاه



"الجزائر العاصمة" تتذكر ب"شطرزي"

كانت قاعة المسرح الوطني، على موعد مع ذكرى وفاة الفنان والمسرحي الكبيرر "محي الدين بشطرزي".

نظم هذه الإطلالة، الترحمية أصدقاء الفقيد، وتلاميذته، وحضرتها السيدة خليدة تومي وزيرة الثقافة.

تميزت السهرة، بالإضافة إلى العروض الفنية، بمحاضرة للكاتب محمد نغداد حول السجل الموسيقي لبشطرزي الذي يزيد عن 400 أسطوانة.

.. ويوم للتراث غير المادي.

نظمت مؤسسة فنون وثقافة يوم دراسي، حول التراث الجزائري غير المادي، وذلك بمسرح الهواء الطلق بالعاصمة.

تركزت مداخلات المشاركين حول الشعر الملحون، والشعر النسوي، وأسماء القبائل، والعائلات في الجزائر، وتحليل مدلولاتها. وسياقاتها الزمانية والمكانية.

ميلاد الفهرس المغاربي

إصدرت مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية قرص مدمج" الفهرس المغاربي" ويعد اكبر قاعدة بيانات بيبليوغافية متوفرة حتى اليوم تتناول البلاد المغاربية ومحيطها التاريخي والثقافي والجغرافي من زاوية العلوم الإجتماعية والإنسانية والآداب. كما يقدم وصفا لأكثر من100.000 وثيقة توجد ضمن الرصيد الوثائقي لمكتبة المؤسسة.

الملتقى الأول حول الشاعر محمد الأخضر السائحي

أسست المكتبة الوطنية تحت إشراف وزارة الثقافة للملتقى الدولي الأول حول الشاعر محمد الأخضر السائحي الذي رحل في صيف 2005 تاركا وراءه رصيدا كبيرا من النصوص الشعرية والحصص الثقافية الإذاعية التي ساهمت في وقت ما في التأسيس لأرضية ثقافية جزائرية قوية.

محمد الأخضر السائحي، الشاعر والإذاعي والمثقف الذي شهد له أصدقاؤه بالوطنية والغيرة على الشخصية العربية الإسلامية ومساهماته الكثيرة في تربية الاجيال، كان حاضرابروحه وأشعاره وذكراه عبر المحاضرات التي دامت ثلاثة أيام من طرف دكاترة وأساتذة أمثال د.العربي دحو، د.عبد الحميد هومة، د.مشري بن خليفة، وعبد الله حمادي، هذا إلى جانب قاءات شعرية للجيل الجديد من مبدعي الجزائر أمثال إبراهيم صديقي، بوزيد حرز الله، عبد الرزاق بو كبة، توفيق ومان... وغيرهم.

ميلاد ضفاف الإبداع

أنشأت مجموعة الشهاب موقعا إلكترونيا جديدا "ضفاف الإبداع" www. Difaf. Net، يهتم بعوالم الإبداع والفنون ومختلف الأشكال التعبيرية وقد كتب حسن بن خليفة رئيس تحرير الموقع في كلمته أنّ ضفاف الإبداع ستعمل مع مواقع مجموعة الشهاب الأخرى على إعطاء دفع وسيرورة للثقافة والإبداع الجزائري وذلك بتشجيع الأدب والكتابة والتواصل بين الكتاب، وتوفير بيئة ملائمة للرقي والأداء الإبداعي كما تهدف إلى الإهتمام بالأدباء الناشئين والعمل على بلورة مشروع ثقافي إبداعي حقيقي وأصيل يجسد مكانة الجزائر إبداعيا.

ويضم الموقع عدة أبواب منها: متابعات، دراسة وأبحاث أدبية، نصوص نقدية، ساحة نقاش، حوارات في الأدب والإبداع.

فنون وثقافة تكرم الشعراء الفائزين

كرمت مؤسسة فنون وثقافة في الدورة الرابعة من فعاليات الشعر الفائزين بحضور جمع من الشعراء والوجوه الثقافية وقد حاز في الشعر الفصيح كل من الشاعر "عبد الرحمان البشير" و"بن عيسى محمد" وعبد العالي مزغيش". أما الشعر الشعبي فكانت الجوائز من نصيب "طايبي مسعود" ، "صايفي سليم"و "لحفيظي العياشي". الجائزة الخاصة للشعر الأمازيغي، تم حجز الأولى والثانية وكانت الثالثة من نصيب الشاعر "لشيلي تواتي"، وأخيرا الشعر المكتوب باللغة الفرنسية حجبت هو الآخر جائزته الأولى وتسلم كل من "خطيبي السعيد" و"عياط كريم" الجائزتين الثانية والثالثة.

ملتقى العلامة سيدي امحمد

نظمت بلدية "سيدي امحمد" في 23-24 ماي الفارط ملتقى العلامة "سيدي امحمد"، كمبادرة للتعريف بهذه الشخصية الدينية والتاريخية التي يجهل عنها الكثير. وقد حضر الملتقى أتباع الطريقة الرحمانية التي تعدّ أكبر الطرق الصوفية في الجزائر. والزاوية الحمداوية ذائعة الصيت على المستوى الإفريقي والعربي.

كما شارك في الملتقى باحثون وعلماء من مختلف جهات الوطن من الإتحاد الوطني للزوايا.

يومان دراسيان تكريما لـ: "محمد خدة".. "محمد ديب".. "بشير حاج علي"

إحتضنت المكتبة الوطنية نهاية شهر ماي يومين دراسيين تكريما "لمحمد خدة" و"محمد ديب" و"بشير حاج علي" ودار موضوع هذين اليومين حول التأكيد على ثقافة وطنية عقب الحرب العالمية الثانية.

لجنة إستشارية لعاصمة الثقافة العربية

عرفت المرحلة الأولى من تحضيرات الجزائر عاصمة الثقافة العربية مشاكل كثيرة أدت إلى إقالة محافظ السنة السيد لمين بشيشي من طرف وزيرة الثقافة وتنصيب لجنة إستشارية لإستكمال التحضيرات. تضمّ اللجنة كل من السيد محي الدين عميمور، السيدة زهور ونيسي، الدكتور محمد الركيبي، والوزير السابق كمال بوشامة. وقد اعتمدت الوزيرة في اختيارها لهذه اللجنة على أسماء لها ثقلها السياسي والثقافي والديبلوماسي، هذا إلى جانب تشرّبها بالثقافة العربية. وينتظر من هذه اللجنة أن تظبط عقارب ساعة هذه التظاهرة التي من شانها – إن نجحت– أن تبرز الوجه الثقافي العربي للجزائر.

"البراكسيس تعرض جلجامش"

قدمت الفرقة المسرحية "البراكسيس" لمدينة مليانة عمل مسرحي ضخم عن أسطورة ملحمة جلجامش برؤية فنية متميزة من إخراج المسرحي سيد أحمد قارة حسن المعروف باعماله المسرحية والاستعراضية المعتمدة على حس فني وجمالي عالي. وقد وظف مخرج المسرحية رقصة الهيب هوب في بعدها الاسطوري التاريخي لشد الجمهور لمتبعة كرونولوجيا الملحمة.



من رحلات ابن بطوطة

ملكة تنتظر المبارز!

و لما كان في اليوم الثاني من حلولنا بمرسى كيلوكري، استدعت هذه الملكة الناخوذة صاحب المركب والكراني، وهو الكاتب، والتجار، والرؤساء، والتنديل، وهو مقدم الرجال، وسباه سالار، وهو مقدم الرماة، لضيافة صنعتها لهم على عادتها. ورغب الناخوذة مني أن أحضر معهم. فأبيت، لأنهم كفار لا يجوز أكل طعامهم. فلما حضروا عندها، قالت لهم: هل بقي أحد منكم لم يحضر؟ فقال لها الناخوذة: لم يبق إلا رجل واحد بخشي وهو القاضي بلسانهم، وهو لا يأكل طعامكم. فقالت: ادعوه. فجاء جنادلاتها وأصحاب الناخوذة، فقالوا: أجب الملكة. فأتيتها، وهي بمجلسها الأعظم، وبين يديها نسوة، بأيديهن الأزمة، يعرضن ذلك عليها، وحولها النساء القواعد، وهن وزيراتها، وقد جلسن تحت السرير على كراسي الصندل، وبين يديها الرجال. ومجلسها مفروش بالحرير، وعليه ستور حرير وخشبه من الصندل، وعليه صفائح الذهب. وبالمجلس مساطب خشب، منقوش عليها أواني ذهب كثيرة من كبار وصغار كالخوابي والقلال والبواقيل. أخبرني الناخوذة أنها مملوءة بشراب مصنوع من السكر مخلوط بالأفاويه، يشربونه بعد الطعام، وأنه عطر الرائحة حلو المطعم، يفرح ويطيب النكهة، ويهضم، ويعين على الباءة. فلما سلمت على الملكة قالت لي بالتركية: "خوشميسن يخشميسن"، ومعناه: كيف حالك؟ كيف أنت؟ وأجلستني على قرب منها وكانت تحسن الكتاب العربي، فقالت لبعض خدامها: دواة وبتك كاتور، ومعناه: الدواة والكاغد. فأتي بذلك، فكتبت فيه: بسم الله الرحمن الرحيم. فقالت: ما هذا؟ فقلت لها: تنضري نام، ومعنى ذلك: اسم الله. فقالت: "خوش"، ومعناه: جيد. ثم سألتني من أي البلاد قدمت، فقلت لها من بلاد الهند. فقالت: بلاد الفلفل. فقلت: نعم فسألتني عن تلك البلاد وأخبارها فأجبتها.

فقالت: لا بد أن أغزوها وآخذها لنفسي، فإني يعجبني كثرة مالها وعساكرها. فقلت

لها: افعلي. وأمرت لي بأثواب وحمل فيلين من الأرز وبجاموستين وعشر من الضأن وأربعة أرطال جلاب وأربع مرطبانات، وهي أوان ضخمة، مملوءة بالزنجبيل والفلفل والليمون والعنبا، كل ذلك مملوح مما يستعد به للبحر. وأخبرني الناخوذة أن هذه تخرج في العساكر من رجال ونساء، فتغير على عدوها، وتشاهد القتال، وتبارز الأبطال. وأخبرني أنها وقع بينها وبين بعض أعدائها قتال شديد، وقتل كثير من عسكرها، وكادوا ينهزمون، فدفعت بنفسها، وخرقت الجيوش، حتى وصلت إلى الملك الذي كانت تقاتله، فطعنته طعنة كان فيها حتفه فمات، وانهزمت عساكره. وجاءت برأسه على رمح فافتكه أهله منها بمال كثير. فلما عادت إلى أبيها ملكها تلك المدينة التي كانت بيد أخيها. وأخبرني أن أبناء الملوك يخطبونها، فتقول: لا أتزوج إلا من يبارزني فيغلبني. فيتحامون مبارزتها، خوف المعرة إن غلبتهم.



السفر إلى سمرقند

لما ودعت السلطان طرمشيرين، سافرت إلى مدينة سمرقند. وهي من أكبر المدن وأحسنها وأتمها جمالاً. مبنية على شاطىء واد يعرف بوادي القصارين. عليه النواعير تسقى البساتين. وعنده يجتمع أهل البلد بعد صلاة العصر للنزهة والتفرج. ولهم عليه مساطب ومجالس يقعدون عليها، ودكاكين تباع بها الفاكهة وسائر المأكولات. وكانت على شاطئه قصور عظيمة، وعمارة تنبىء عن علو همم أهلها. فدثر أكثر ذلك. وكذلك المدينة خرب كثير منها، ولا سور لها ولا أبواب عليها. وفي داخلها البساتين. وأهل سمرقند لهم مكارم وأخلاق ومحبة في الغريب. وهم خير من أهل بخارى. وبخارج سمرقند قبر قثم بن العباس بن عبد المطلب، رضي الله عن العباس وعن ابنه، وهو المستشهد حين فتحها. ويخرج أهل سمرقند كل ليلة اثنين وجمعة إلى زيارته. والتتر يأتون لزيارته، وينذرون له النذور العظيمة، ويأتون إليه بالبقر والغنم والدراهم

والدنانير، فيصرف ذلك في النفقة على الوارد والصادر، ولخدام الزاوية والقبر المبارك. وعليه قبة قائمة على أربع أرجل، ومع كل رجل ساريتان المجزع المنقوش بالذهب. وسقفها مصنوع بالرصاص. وعلى القبر خشب الأبنوس المرصع، مكسو الأركان بالفضة. وفوقه ثلاثة من قناديل الفضة. وفرش القبة بالصوف والقطن. وخارجها نهر كبير يشق الزاوية التي هنالك، على حافتيه الأشجار ودوالي العنب والياسمين. وبالزاوية مساكن يسكنها الوارد والصادر. ولم يغير التتر أيام كفرهم شيئا من حال هذا الموضع المبارك. كانوا يتبركون به، لما يرون له من الآيات. وكان الناظر في كل حال من هذا الضريح المبارك وما يليه حين نزولنا به الأمير غياث الدين (ينتهي نسبه بالخليفة العباسي المستنصر بالله)، قدمه لذلك السلطان طرمشيرين لما قدم عليه من العراق، وهو الآن عند ملك الهند. ولقيت بسمرقند قاضيها المسمى عندهم صدر الجهان، وهو من الفضلاء ذوي المكارم. وسافر الى بلاد الهند بعد سفري إليها فأدركته منيته بمدينة ملتان قاعدة بلاد السند.

